Phylut Grzywacz

MEMŁARY

I INNE TEKSTY PRZY ŻYCIU I SZTUCE



MEMŁARY

I INNE TEKSTY PRZY ŻYCIU I SZTUCE

Tadeusz Grzywacz

MEMŁARY

I INNE TEKSTY PRZY ŻYCIU I SZTUCE

WYBRAŁ, UŁOŻYŁ I OPRACOWAŁ
TADEUSZ NYCZEK

KRAKÓW

Zrealizowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

© Copyright by Joanna Boniecka, Tadeusz Nyczek and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2009

Dzieła Zbyluta Grzywacza © copyright: Joanna Boniecka

ISBN 97883-242-1104-3
TAiWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne
Katarzyna Kościuszko-Dobosz

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Na okładce:
Zbylut Grzywacz, *Przyjdź precz, Czerwony*, 1999

www.universitas.com.pl

TAiWPN Universitas składa podziękowania pani Joannie Bonieckiej za cenny wkład pracy w przygotowanie publikacji.

MODLITWA

Ojcze mój, którego nie ma przy mnie, któryś jest w niebie dla innych
Niech się święcą imiona Twoje.
Który sprawiasz, że zęby ciała skręcanego głodem wbijają się w chmurę
Gdzie pokarmu nie ma
Gdzie jest czad dla duszy.
Święć się obraz Twój rozmazany łzami.
Niech królestwo Twoje zstąpiwszy na ziemię obryzga się błotem
Jak my się bryzgamy.
Bądź wola Twoja. Moja wola zgniła wpuściwszy korzenie
w napuchłą słoną wodą i czerwoną ziemię.
Jako w niebie tak i na ziemi, jako w ziemi tak i pod wodą
ciemno. Duszno.
Głodu mojego powszedniego daj mi i dzisiaj. Nie oszukuj.
Nie odpuszczaj mi win moich jak nie odpuszczam nikomu.
Zapominam z czasem gdy znikną przykryte nowymi, a sam wobec innych
pełen jestem winy.
Nie wódź mnie na pokuszenie. Pocieszenie.
Nie zbawiaj mnie ode złego. Prawdziwego.
Zbaw mnie od dobra, radości, szczęścia, w które gdy uwierzę
wracam w głód następnych dni szczękając zębami.
Zostaw mnie samego. Padającego. Pogodzonego.
Sam z sobą
Obłaskawiony między kamieniami, kamienowany pomiędzy ptakami
nie ucieknę.
Aniele śmierci stróżu mój
możesz odejść.
Rano, wieczór, w bieli, w czerni mnie nie potrzeba pomocy.
Nie ucieknę.
Aż wszystko, co pocieszeniem zamienię w przekleństwo. W zwątpienie.
Nie ucieknę.
Niech się staje.

wieczorem w czwartek, 7 listopada 1968

Tadeusz Nyczek

Malując, pisząc

Czytelniku, który sięgnąłeś po tę książkę, przygotuj się na wędrówkę po jednym z najbardziej zadziwiających światów autorskich, z jakimi zapewne miałeś do czynienia. Przewodnikiem będzie malarz, co bez trudu dostrzeżesz po kilku zdaniach któregokolwiek z tekstów. Otóż ten malarz – skądinąd jeden z najwybitniejszych, jakich mieliśmy w ostatnim kilkudziesięcioleciu – równie dobrze mógł zostać pisarzem, co podobnie łatwo dostrzeżesz po pierwszych kilkunastu stronach tej książki.

Że Zbylut Grzywacz z zamiłowaniem pisuje, owszem, wiedzieli choćby czytelnicy krakowskiego jeszcze „Przekroju", okazjonalnie „Dziennika Polskiego", „NaGłosu", „Gazety Wyborczej", „Dekady Literackiej". Wiedzieli też geolodzy czytujący „Kamienie", pismo Zbyluta dla kolekcjonerów minerałów i skamieniałości. Koledzy artyści słuchający referatów Grzywacza na zjazdach ZPAP. Także lekarze czytujący kwartalnik „Ból", periodyk dla fachowców. Ale jako że regularniej współpracował z pismami raczej niszowymi, środowiskowymi, łatwo było Zbylutowe pisanie prześlepić.

Niektóre z tych tekstów dadzą asumpt do innego domniemania: że ów malarz-pisarz mógł zostać na przykład geologiem, profesjonalnym badaczem odległej przeszłości naszego globu. Wszak niemal całe życie, począwszy od lat szkolnych, był zafascynowany kamieniami i minerałami. Z biegiem lat został nie tylko ich zamiłowanym kolekcjonerem, ale i nieprzeciętnym znawcą. Jego znakomita kolekcja jest dziś ozdobą kra-

kowskiego Muzeum Przyrodniczego, a wydawane przezeń w latach 80. i 90. biuletyny i pisma pod egidą Sekcji Miłośników Minerałów i Skamieniałości Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk o Ziemi to świadectwo fachowej ręki publicysty i równie fachowej znajomości tematu.

Już choćby to, że pisywał o kwarcach, kalcytach i skałotoczach, niewątpliwie wyróżnia Grzywacza spośród kolegów po fachu porzucających od czasu do czasu pędzel i chwytających za pióro. O czymże bowiem pisze artysta, jeśli nie o tym, na czym się zna najlepiej – o sztuce... Przypomnijmy choćby eseistykę Tymona Niesiołowskiego, Jacka Sempolińskiego, Jerzego Wolffa, Stanisława Rodzińskiego, Tadeusza Boruty czy Janusza Marciniaka. Tadeusz Makowski, Jan Cybis, Marek Żuławski zostawili znane dzienniki i wspomnienia autobiograficzne. Mimo wszystko trudno zakwalifikować te książki i teksty do Samoistnej Twórczości, stanowiącej jakąkolwiek konkurencję dla malarstwa wyżej wymienionych. Także i pod tym względem, jak wyżej powiedzieliśmy, Zbylut G. stanowi znamienny wyjątek.

Powie ktoś: a co z Czapskim? Ze Stajudą? Henrykiem Wańkiem? Ewą Kuryluk? Hanną Bakułą? Wszyscy oni – może najmniej Stajuda – to t a k ż e p i s a r z e! Owszem, jak najbardziej. Stajuda był etatowym krytykiem dwutygodnika „Współczesność" w latach 60. i autorem niedokończonej niestety, znakomitej monografii Artura Nachta-Samborskiego, dalece przekraczającej konwencjonalne normy pisania przez artystę o artyście. Czapskiego „Oko", „Wspomnienia starobielskie" czy „Na nieludzkiej ziemi" to wszak najczystsza literatura, choć niepowieściowa. Kuryluk, Waniek czy Bakuła funkcjonują w powszechnej świadomości jako malarze i pisarze jednocześnie i równolegle. Kto wie nawet, czy ich pisarstwo nie zdominowało w ostatnim kilkunastoleciu twórczości artystycznej. Można by jako ciekawostkę wspomnieć o wierszach Kazimierza Mikulskiego, choć, co tu kryć, to najwyżej miły przyczynek do biografii.

Niżej podpisany, owszem, zna jeszcze jeden przypadek malarza będącego autorem kilku powieści. To Leszek Sobocki, członek byłej Grupy „Wprost" (1966–1986), do której należał także Zbylut Grzywacz. Sęk w tym, że Sobocki żadnego ze swoich maszynopisów nie zdołał, pomimo przedsiębranych prób, nigdzie opublikować. Powieści te stylistycznie i edytorsko zbyt były niekonwencjonalne, by jakikolwiek socjalistyczny wydawca (utwory powstały w latach 70. i 80.) zechciał je wydrukować.

Skoro jesteśmy przy Grupie „Wprost": zadziwiającym zbiegiem okoliczności wszyscy jej członkowie – obok Grzywacza i Sobockiego także Maciej Bieniasz i Jacek Waltoś – byli utalentowani pisarsko. Co prawda Bieniasz nigdy, z tego co wiadomo, nie opublikował żadnego większego, samodzielnego tekstu, ale jego listy, od dziesięcioleci pisywane do przyjaciół, to arcydziełka epistolografii (podobnie jak niezliczone, wspaniałe listy Zdzisława Beksińskiego). Waltoś zaś ukrywał swój pisarski talent publikując pod pseudonimem Jacek Buszyński wnikliwe teksty o sztuce (szkoda, że od lat zaprzestał tej działalności).

Jednak z całej Wprostowej czwórki właściwie jedyny Zbylut Grzywacz miałby prawo nazwać się pisarzem z prawdziwego zdarzenia. Przez kilka dziesięcioleci – począwszy od lat 60. do samej śmierci – prowadził w kalendarzach regularne, nierzadko ilustrowane zapiski, z którymi pod względem jakości, objętości i zakresu problemowo-tematycznego może w naszych czasach konkurować bodaj tylko legendarny dziennik Józefa Czapskiego. Obszerne fragmenty Zbylutowego dziennika znajdziesz, Czytelniku, w niniejszej książce w postaci trzech obszernych bloków tekstowych zatytułowanych „Memłary", „Galimatias" oraz „Było nie było".

„Memłary", jak sama nazwa (pożyczona do tytułu całej książki) wskazuje, to rodzaj wspomnień, aczkolwiek dosyć nietypowych. Albowiem nie dość, że zapisanych w formie klasycznych notatek dziennikowych, to w dodatku żartobliwie dystansujących się od jakiejkolwiek „poważnej" prozy wspomnieniowej; memłary mają wszak w sobie tyleż z dostojnych memuarów, co z memłania, bezładnej paplaniny. Ten autoironiczny zabieg słowotwórczy potraktujmy jednak jako rodzaj samoobronnego dystansu autora do zawartych w „Memłarach" treści – nadzwyczaj poważnych, czasem aż boleśnie dramatycznych. Ogniskują się wokół pewnego bardzo ważnego epizodu z życia artysty – procesu malowania ogromnego obrazu, który uchodzi za *opus magnum* Grzywacza: „Kolejka (siedem etapów życia kobiety)".

Obraz ów, dziś znajdujący się w zbiorach wrocławskiego Muzeum Narodowego, był efektem nie tylko długotrwałych przemyśleń związanych z jego tematyką i problematyką, ale i wielopłaszczyznowym terenem doświadczeń czysto malarskich. Powstawał ponadto w czasach szczególnie dla Grzywacza traumatycznych. Rozpadało mu się życie osobiste, zaś stan wojenny, który zaczął się dlań niedługim co prawda, ale dotkliwym psychicznie internowaniem, pogłębił tylko wewnętrz-

ną destabilizację artysty. Na to wszystko nałożyły się konsekwencje kolejnego przewartościowania autorskiej koncepcji sztuki, skutkujące kilkuletnim zmaganiem się z powstającym dziełem. Krok po kroku, niemal dzień po dniu towarzyszymy tej swoistej „drodze przez mękę". Nieliczne momenty satysfakcji okupywane były licznymi chwilami zwątpień nie tyle w sens samej roboty, co w możliwości sprostania postawionemu sobie celowi.

Jeśli „Memłary" są pewnego rodzaju grą z memuarystyką, właściwą prozą wspomnieniową pozostaje „Było nie było". To rodzaj autobiografii w kilkudziesięciu tematycznych obrazkach, barwny i brawurowo napisany „portret artysty z czasów młodości", obejmujący pierwszy okres życia, od urodzin po dojrzałość. To także wspaniały portret Krakowa, rodzinnego miasta Grzywacza, w szczególności krakowskiego Kazimierza (z krakauerska: Kaźmirza) lat 40. i 50. ubiegłego wieku, na którego starej skórze tużpowojenny socjalizm zaczął ryć swoje pierwsze głębokie znaki. Grzywacz, urodzony w 1939, więc zrazu kilku-, potem kilkunastoletni, chłonął ten krakowski staro-nowy świat z całą intensywnością i wrażliwością przyszłego malarza realisty, oddając nie tylko smaki i smaczki konkretnych rzeczy, spraw i wydarzeń, ale czyniąc to językiem rdzennego krakusa, co tylko dodało swoistej urody frazom tych wspomnień.

Kraków, głównie ten „kaźmirzowski", będzie się przewijał przez wiele innych tekstów, przede wszystkim przez szkice poświęcone przyjaciołom artystom: Adamowi Hoffmannowi i jego żonie Ewie Kierskiej, Janowi Szancenbachowi i Jerzemu Pankowi, także Bolesławowi Greczyńskiemu, najmniej z nich znanemu, aktorowi, filmowcowi i malarzowi zmarłemu w 1995 roku w Nowym Jorku. Architektura Krakowa będzie też bohaterem niejednego płótna Grzywacza, gdzie bodaj najlepiej zostanie odmalowany dramatyczny konflikt „starego" z „nowym".

Te szkice są obok „Memłarów" i „Było nie było" najintymniejszą, najbardziej osobistą częścią Grzywaczowego pisania. Giętkie, swobodne zdania, często zamierzenie kolokwialne, podążają za myślą w sposób absolutnie naturalny, gawędziarski, nie unikający emocji. I jaka zachwycająca plastyczność opisu! „Wszystko, co robił Bolek, było gwałtowne, namiętne, głośne. Taki był na scenie, takie były jego obrazy, jego przyjaźnie i spory z ludźmi. Włosy do ramion, płaszcz do kostek, szalik do ziemi. Wpadał do pracowni w Akademii z głośnym powitaniem i zabierał się do malowania" – to początek szkicu o Greczyńskim.

Ze zdania na zdanie bohaterowie tych tekstów ożywają przed nami w całej swojej fizycznej i mentalnej wyrazistości, gotowiśmy niemal wyjść im na spotkanie... Gdyby nie drobiazg – prawie wszyscy nie żyją. To tylko portrety trumienne...

Jeszcze inaczej pisze Grzywacz o mistrzach-klasykach: Tycjanie, Rodinie, van Goghu, Wróblewskim, jeszcze kilku innych niemniejszej rangi. Ale bo też inny, najzupełniej niezwyczajny, był cel tych świetnych szkiców. Pisał je człowiek, artysta, szczególnie uczulony na ludzkie cierpienie, ból, wszelką przemoc dewastującą i ciało, i duszę, z tego właśnie punktu widzenia opowiadając o wyżej wspomnianych twórcach i ich najbardziej charakterystycznych dziełach. Nie przypadkiem publikował je w latach 2000–2004 we wspomnianym krakowskim „Bólu", kwartalniku Polskiego Towarzystwa Badania Bólu. Z „Bólu" też pochodzi kilka niewielkich esejów pomieszczonych w osobnym dziale tej książki zatytułowanym „Sztuka i natura". Grzywacz, wierny badacz i piewca natury, widział ją jako opozycję, ale i dopełnienie wiecznotrwałego piękna zamkniętego w ziemi i jej formach nieorganicznych (stąd fascynacje geologiczne) – oraz poddanej nieustannemu przemijaniu i cierpieniu materii organicznej z ludzkim ciałem na czele. Również nie przypadkiem prowadził warsztaty i plenery malarskie dla pacjentów krakowskiego szpitala psychiatrycznego w ramach terapii przez sztukę, a w twórczości wielkich mistrzów śledził motywy szaleństwa często warunkującego genialność autora i dzieła.

Ta właśnie część Grzywaczowego pisania wydaje się najbardziej twórcza i na swój sposób odkrywcza. Nikt wcześniej tak nie pisał o relacjach sztuka – natura – cierpienie, w dodatku ujmując te nieproste przecież kwestie w formę szkiców popularyzatorskich, które mogły okazać się pomocne nie tylko dla głównych adresatów „Bólu", specjalistów od nauk medycznych, ale praktycznie dla każdego, kto być może po raz pierwszy stawał przed „Tratwą Meduzy" Teodora Géricaulta bądź „Ukrzyżowaniem" Matthiasa Grünewalda.

Bywał wreszcie Grzywacz kimś w rodzaju ludowego trybuna, zwłaszcza jako aktywista Związku Polskich Artystów Plastyków przede wszystkim w latach 70. i 80. Ów trybun wychodził na mównice lokalnych sympozjów i ogólnopolskich Zjazdów, wygłaszając płomienne przemówienia-referaty, zazwyczaj przyjmowane z aplauzem przez tę część środowiska plastycznego, która relacje artyści – państwo postrzegała jako upokarzający wasalizm.

Gdyby to były konwencjonalne wypowiedzi publiczne, jakimi szczodrze raczył nas poprzedni ustrój lubujący się w oświadczeniach, deklaracjach i sprawozdaniach, zapewne nie byłoby powodu zamieszczać ich w niniejszej książce. Ale wystarczy przeczytać jeden akapit z dowolnego przemówienia – wcześniej przygotowanego lub *ad hoc* improwizowanego – Zbyluta Grzywacza, by przekonać się, jakim odświeżającym językiem i jak przenikliwą argumentacją posługiwał się ów buntownik przeciw konwencjom, rutynie, kłamstwu i nowomowie tamtych załganych czasów. Nawet dziś, gdy wydaje się, że wiele powodów, dla których te przemówienia powstały, przeminęło wraz z socjalizmem, istota ich nie straciła nic na znaczeniu. Bo tu bardziej szło o godność artysty w każdych czasach i wobec każdej władzy, niż o partykularne interesy ówczesnej grupy trzymającej pędzle, traktowanej przez urzędników PRL-u jak zbiorowisko dorosłych przedszkolaków utrudniających życie swoim wychowawcom.

Te lata to był najgorętszy okres w życiu Grzywacza-społecznika, malarza, jak to się niezręcznie powiada, zaangażowanego. Dziś powiedzielibyśmy – opozycjonisty, choć wtedy w tym środowisku określenia takie jeszcze nie bywały w modzie. W latach późniejszych, 80. i 90., już tak, być opozycjonistą znaczyło być porządnym człowiekiem i obywatelem, prawdomównym i prawym. Myślało się wówczas w tych kategoriach przede wszystkim o pisarzach, dziennikarzach, naukowcach. Malarz, aktor czy muzyk opozycjonista – to wydawało się jakby na wyrost... A przecież bywali i tacy pośród coraz głośniejszej i coraz jawniejszej grupy oponentów władzy. Przykładowo – to właśnie aktorzy na chwilę przejęli ster rządów dusz, ogłaszając słynny bojkot publicznych mediów po 13 grudnia 1981. Grzywacz należał do tych, którzy ponieśli osobiste konsekwencje za swoją niezależną postawę – został internowany, skądinąd jako jeden z nielicznych artystów. Czytając jego wystąpienia zjazdowe z tamtych dawnych lat, bez trudu zrozumiemy decyzję autorów stanu wojennego o potraktowaniu malarza jako „wroga ustroju" zasługującego na karę społecznej izolacji.

Na tym bynajmniej się nie kończy pisarska aktywność i autorska wielostronność Zbyluta Grzywacza. Jako wykładowca akademicki, niemal całe swoje dorosłe życie związany z krakowską ASP, był także autorem licznych wykładów tematycznych, recenzji wystaw i dyplomów, szkiców z teorii pedagogiki artystycznej. Tę część jego pisanej twórczo-

ści pominęliśmy w niniejszej książce, w przekonaniu, że zasługuje na odrębną publikację.

Trzeba by wreszcie powiedzieć o najmniej zapewne znanym epizodzie z jakże bogatej twórczości Zbyluta G. – poetyckim. Bohater nasz bywał bowiem i wierszopisem... Powiedzmy szczerze: bardziej niedzielnym, więc takim, co to w młodości uciekał się do poezji jako formy sprzyjającej szczególnie osobistym wyznaniom, którą potem, gdy spełniła już swoją rolę, bez większego żalu porzuca się dla innych, skuteczniejszych i lepiej przystających do charakteru twórcy konwencji. Najciekawszy wydaje się wiersz zatytułowany „Modlitwa", o tyle ciekawy i ważny, że zawiera swoiste *credo* życiowe i artystyczne malarza, będąc przy tym – znów zgodnie z „opozycyjną" naturą Grzywacza – właściwie antymodlitwą. Pozwoliliśmy sobie tym wierszem otworzyć „Memłary", traktując go jako motto całej książki.

Na koniec autor niniejszego wyboru i wstępu chciałby uczynić bardzo osobiste wyznanie. Przyjaźnił się z autorem tekstów tej książki. Podzielał jeśli nie wszystkie, to co najmniej zdecydowaną większość świato- i sztukopoglądu swojego przyjaciela. Nie jest więc, niestety, jak na edytora wyboru pism, odpowiednio obiektywny. Jest jednak przekonany, że w całym polskim piśmiennictwie wokółartystycznym nie istnieje książka podobna do Grzywaczowych „Memłarów". Nie tylko z powodu parokrotnie już podkreślanego bogactwa form, gatunków i zainteresowań autora. Także niezwykłej perspektywy poznawczej, w której mieści się światowa historia sztuki i pejzaż dzieciństwa, refleksje o pochodzeniu minerałów i szczegółowy zapis procesu twórczego. Nawet nie tylko z powodu jakości literackiej tych tekstów, mogących śmiało konkurować z dokonaniami najwyższej klasy profesjonalistów w pisarskim fachu. Idzie jeszcze o coś: o wewnętrzną siłę szczerości i prawdy tych stron. Bo to przy okazji pasjonująca i miejscami dojmująco bolesna opowieść-spowiedź o byciu artystą i zwykłym człowiekiem w parszywych i zawiłych czasach. Z wszystkimi jego, człowieka artysty, wzlotami i upadkami, talentem do sztuki i nie zawsze talentem do życia, co często chadza w parze.

Miał w życiu wiele wystaw, indywidualnych i zbiorowych. Jego prace znajdują się w licznych kolekcjach muzealnych i prywatnych. Ale dopiero widzowie wielkiej, pośmiertnej, retrospektywnej ekspozycji, zorganizowanej pod nadzorem kuratorskim Joanny Bonieckiej przez

Muzeum Narodowe w Krakowie (marzec–czerwiec 2009), mieli okazję przekonać się, z jakiego formatu dziełem mają do czynienia. Niewielką próbkę tej twórczości znajdziesz, Czytelniku, przy końcu niniejszej publikacji. Jeśli zaś sięgniesz po ogromny katalog towarzyszący wspomnianej wystawie, znajdziesz komplet reprodukcji dzieł wraz z obszernymi opracowaniami biobibliograficzno-krytycznymi. Portret Grzywacza-artysty-pisarza zostanie dopełniony.

Wspomnianej Joannie Bonieckiej, ostatniej partnerce życiowej i spadkobierczyni Artysty, wyżej podpisany chciałby w tym miejscu podziękować za udostępnienie materiałów do tej książki oraz pomoc w ich opracowaniu.

Z pamięci

O sobie

Urodziłem się w 1939 roku, tuż przed wojną. Okupację pamiętam ledwo że ledwo, styczeń 1945 w Krakowie – dobrze. W szkole podstawowej miałem jeszcze lekcje religii. Pod koniec robiło się coraz więcej gazetek ściennych o pegeerach i plakatów o Trumanie; szło mi to nieźle, poszedłem do Liceum Plastycznego. Mogłem zawsze robić to, co chciałem, nie spotkałem nigdy tak spokojnego, dobrego domu jak mój. W Liceum najbardziej zajmowała mnie entomologia, mineralogia i paleontologia. Miałem łatwość w pisaniu, byłem sekretarzem ZMP. Potem, dzięki Hodysowi[1], polubiłem sztukę, dzięki Hoffmannowi[2] polubiłem rysowanie.

Rok przed maturą był październik 1956, chodziliśmy na wiece, na których słyszało się o tym, o czym latami się nie słyszało. Przez jakiś czas znowu były lekcje religii. Dużo czytałem, drukowało się wtedy książki, których latami się nie drukowało. Na Akademii w Krakowie staraliśmy się wszyscy być bardzo nowocześni, to były takie lata, po realizmie socjalistycznym. Geometryzowałem uparcie, a kiedy mnie to znużyło, stałem się realistą i trochę surrealistą. Pisałem wtedy sporo

---

[1] Włodzimierz Hodys (1908–1987) – historyk sztuki, pedagog licealny i akademicki, pierwszy dyrektor Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Krakowie (1946–1955).

[2] Adam Hoffmann (1918–2001) – malarz, rysownik, pedagog, mistrz i przyjaciel Zbyluta Grzywacza. Będzie o nim w tej książce wielokrotnie mowa.

i zajmowałem się fotografią. Do teraz od czasu do czasu coś piszę, głównie o sztuce – fotografia mnie nie interesuje.

Po Akademii jakiś czas malowałem bardzo niewiele, prawie nic. Zarabiałem. W uczuciach, jak to w uczuciach – też przytrafiały mi się październiki, stycznie i inne miesiące. W 1966 zrobiliśmy wystawę „Wprost" z Maćkiem Bieniaszem[3], Jackiem Waltosiem[4] i Leszkiem Sobockim[5]; była jeszcze Basia Skąpska[6], ale kiedy zaczęliśmy coraz głośniej mówić o programie, pokrzykiwać i w ogóle – odsunęła się na bok. Teraz mało maluje – w samotności więcej niepewności, w grupie zawsze łatwiej. Szło nam o sztukę bliską życia, nazwano nas wtedy ekspresjonistami, ceniono zaangażowanie, niech tam. Później zaliczono do nowej figuracji, nieważne. Malowałem dużo, robiłem grafiki, rysunki, płaskorzeźby. Przez 10 lat zrobiliśmy tuzin wystaw.

W 1968 był marzec. Rysowałem i malowałem mówców w gazmaskach, samochody w kolorze khaki i inne. Żyłem z chałtur: szyldy, neony, meble, prospekty, etykietki, plansze. Byłem we Francji, we Włoszech, a także w Bułgarii, w Ermitażu, w Moskwie. Wcześniej, jeszcze z Akademią, we Lwowie, na Krymie, w Grecji i w Wiedniu. Oglądałem bardzo dużo obrazów i ludzi. Nie należałem i nie należę do żadnej organizacji – owszem, w Związku Plastyków próbuję czasem coś zdziałać, ale to już chyba niedługo.

W 1970 był grudzień. Nie bardzo mnie to już poruszyło. Namalowałem cykl obrazów, jeszcze nie całkiem zamknięty, o utracie twarzy, kręgosłupa, o ugniataniu ludzi jak z plasteliny, o mężczyznach i kobietach – manekinach. Wystawiałem gdzie się dało, uzbierało się ponad pół setki udziałów w wystawach krajowych i zagranicznych, kilka indywidualnych. Czasem dostałem wyróżnienie, czasem trzeba było zdjąć jakiś obraz.

Od kilku lat pracuję na Akademii w pracowni malarstwa. Mało kto tam maluje z przekonaniem, z ochotą. Trudno mi się dogadać ze studentami; nie lubią sztuki, czasem nawet nie lubią żyć – takie czasy.

---

[3] Maciej Bieniasz (1938) – malarz, rysownik, pedagog, członek Grupy „Wprost".

[4] Jacek Waltoś (1938) – malarz, rzeźbiarz, krytyk sztuki, pedagog, członek Grupy „Wprost".

[5] Leszek Sobocki (1934) – malarz, członek Grupy „Wprost".

[6] Barbara Skąpska (1938) – malarka, uczestniczyła w pierwszej (1966) wystawie „Wprost".

Mnie nie bardzo interesuje sztuka współczesna: ta najnowsza irytuje mnie, bo udaje mądrą, a w świecie się gubi i plącze po głupiemu – w dodatku sama w siebie nie wierzy. Maluję nadal, ostatnio trochę mniej. Od jakiegoś czasu sprzedaję obrazy i grafiki, nawet sporo, do muzeów. Myślę o grafice i o nowych obrazach.

styczeń 1976

O sobie II

Najbardziej znane i znaczące obrazy Zbyluta Grzywacza[7] powstały w latach 1970–80. Wszystkie bez wyjątku dotyczyły wszechobecnego w naszym kraju rozdźwięku między fikcją panującej ideologii i dotkliwą prawdą codzienności. Najdobitniej – już nawet w tytule cyklu – obrazowały to „Fasady", w których łuszczący się lakier odnowionych na pokaz kamienic odsłaniał zmurszałą tkankę ich ścian i fundamentów. Podobne były obrazy z postaciami ludzi: „Zmięty i odprasowany", „Wybrakowany", „Transparentowy", „Patynowany" z obszernego cyklu „Człowiek bez jakości" i seria „Lalek", naturalnej wielkości figur kobiecych zbudowanych z dwóch przeciwstawnych sfer – „biologii" i reklamowego manekina. Oba cykle, męski i kobiecy, stanowiły demistyfikację ideologicznego liftingu zakłamującego peerelowską rzeczywistość. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych powstał cykl „Wołowy" o satyryczno-publicystycznym charakterze. „Porwanie Europy", „Pegaz", „Corrida", „Ursus" były żartobliwą opowieścią o świecie racjonowanego mięsa i kolejek po wszystko. Fragmentom imitującym czarno-białą fotografię towarzyszyły w tych obrazach krwiste barwy uskrzydlonych szturmówkami tuszy wołowych. Grzywacz był w tamtym czasie malarzem dwoistości świata – i dwoisty był język jego sztuki. W każdym z obrazów dokonywało się zderzenie dwóch odmiennych stylistyk: malarstwa traktowanego jako zapis rzeczywistości i malarstwa jako żywiołu nieposkromionych materii i kolorów. Zasada dwoistości ujawniła się w tamtych latach w jednej jeszcze serii obrazów, w cyklu „Opuszczona"

---

[7] Autorem tekstu jest sam artysta; patrz: „Bibliograficzne źródła utworów" na końcu książki.

opartym na motywie świętej nierządnicy – Magdaleny. Miłość ziemska i niebiańska personifikowane przez jedną postać umożliwiały artyście stosowanie ulubionego przezeń dualizmu formalnego i znaczeniowego.

W latach osiemdziesiątych, w mrocznym okresie napięcia przed mającym nastąpić politycznym trzęsieniem ziemi, znikła niemal zupełnie tak charakterystyczna dla Grzywacza gra antynomii. Jego malarstwo stało się jednolicie i jednoznacznie szare, ponure, pozbawione kontrastów. Smakowało jak nie popita wodą pigułka od bólu głowy – bo tak gorzka była ówczesna rzeczywistość. Cykle malarskie z pierwszej połowy tej dekady: „Rekolekcje wiśnickie" i „Wiosna '82" świadczą o rezygnacyjnej postawie malarza – odejściu od interwencyjnej funkcji obrazów i wyrzeczeniu się resztek powabów malarskiego warsztatu. Zwieńczeniem tego okresu stał się alegoryczny moralitet o narodzinach, życiu i umieraniu zatytułowany „Kolejka – siedem etapów życia kobiety". Naturalistycznie malowane duże akty charakteryzowała dosadność w przedstawianiu odciskających się na ciele kobiet znaków mijającego czasu. W nacechowane dotychczas dysonansami malarstwo Grzywacza wtargnęła – czy raczej wpełzła – jednorodność świata przeżywanego wyłącznie w kategoriach zła i brzydoty. Jednocześnie, w miejsce stosowanego dawniej języka metafory zjawiła się teraz alegoria prowadząca niekiedy wprost w objęcia kiczu (niektóre z obrazów „wiśnickich" i dwie wersje „Ikara" z lat 83–84).

Ostatnie lata przyniosły kolejną zmianę w malarstwie Grzywacza. Poczuwszy, że jest już wolny od pełnionej przez dwie dekady społecznej służby malarstwem, zapragnął służyć malarstwu, malować to, co mu się podoba, a nie jak dotychczas, to, co mu się nie podobało (to jego własne słowa). Ponieważ, jak każdemu w jego wieku, podobają mu się młode dziewczęta, na nich skupił swoje malarskie zainteresowania. Efektem jest spora ilość wykonanych przed naturą szkiców i studiów aktów, obrazów wyzutych z wszelkich odniesień znaczeniowych. Niezależnie od ich jakości artystycznej, jedno powiedzieć można na pewno: malarz dotknięty poczuciem dwoistości świata, tym razem zdaje się z nim godzić, przeżywać go w jego jednorodności. O ile jednak w dekadzie poprzedzającej zmianę systemu politycznego w kraju jego wizje bywały jednostajnie ciemne i gorzkie, teraz obrazy promieniują równie jednostajną słodyczą. Obie te skrajności w przeżywaniu świata dowodzą, że kontakt z nim jest niepełny, skażony egzaltacją. Co wię-

cej, ostatnie, skupione na przeżywaniu urody świata obrazy, grzeszą nie tylko niedostatkami malarskiego widzenia – co może być zrozumiałe u artysty latami używającego języka sztuki do celów dydaktyczno-moralizatorskich – ale i zanikiem tzw. pierwiastka duchowego. Poprzednie obrazy mówiące o brzydocie i egzystencjalnej kruchości ciała odnosiły się do losów człowieka w jego także pozafizycznym aspekcie; malowane teraz w manierze bliskiej postimpresjonistom akty urodziwych panienek nie są w stanie obudzić refleksji, które towarzyszyłyby zmysłowym i sentymentalnym doznaniom. Rozjaśnienie palety, większa dbałość o estetykę obrazu, rezygnacja z „pozamalarskich" znaczeń, wreszcie zaufanie dla miłych oku motywów nie są w stanie urodzić malarza – a tego właśnie zdaje się od siebie samego oczekiwać Grzywacz. Może w poszukiwaniu nowych zadań malarskich powinien obejrzeć się wstecz, ku początkom drogi, którą przeszło jego malarstwo, zanim zaplątało się w nie mogący znaleźć końca (dwa malowane ostatnio cykle „aborcyjne") konflikt z rzeczywistością. Ponad trzydzieści lat temu młody wówczas artysta namalował kilkanaście, ujętych w cykle, obrazów: „Orantki", „Padający", „Leżący". Nie było w nich dwoistości, nie było ostentacji w przedstawianiu brzydoty czy urody świata. Były smutne, ale w smutku prawdziwe i ciepłe, a koloru i materii malarskiej było w nich tyle akurat, ile trzeba, by z obrazu nie wionęło chłodem komunikatu ani grozą potępieńczego krzyku.

wrzesień 1998

Było nie było

Mamusia. O świcie telefon. Słucham? – *Dzień dobry Tadziu.* – Pomyłka, proszę pani. – *Nie Tadek?* – Nie, pomyłka. – *Jak to, nie Tadek?* – Nie. – *A kto mówi?* – Pomyliła pani numer. – *Jak nie Tadek, to kto mówi?* – A pani kim jest? – *Ja? Ja jestem mamusia!*

Mamusie potrafią dać Tadkom wszystko, najbardziej pierś i poczucie bezpieczeństwa. Tatkom już nie wszystko, nawet nie zawsze potrafią dać jak trzeba, jak trzeba dać. Najlepiej potrafią dać szkołę nauczycielom, jak już Tadzio pójdzie do szkoły, i się we znaki starym, od dawna osieroconym obcym facetom, co odsypiają pijaństwo, mają kaca i numer telefonu za mało inny niż ich synek.

Ale czasem zdarzy się, że taka obca mamusia niechcący zrobi dobry uczynek i podsunie myśl jak zacząć pisanie autobiografii, która dawno już jest napisana i tylko nie wiadomo było jak ją zacząć.

Akt oskarżenia. Kiedyś wrzasnąłem do mamy[8], że chce mnie zabić. Nie wytrzymywałem już bólu kolejnego zastrzyku wtłaczającego w mój pośladek penicylinę. Czułem, jak mi się rozstępują włókna mięśnia półdupka, jak niesprawiedliwą przemocą wdziera się pomiędzy nie oleista substancja. Stałem na łóżku z podniesioną koszulą, łzy ściekały mi po twarzy, byłem zmęczony, bezsilny, chciałem być zdrowy, ale nie za wszelką cenę. Nie bałem się zastrzyków, przywykłem do nich – ale mięso mojego tyłka było już tak zmaltretowane po dwóch tygodniach zastrzyków, że krzyczało, że już ma dość, że jak długo można, że dajcie mi spokój, że już więcej nie zniosę.

---

[8] Eugenia Grzywacz, z domu Durek (1906–1989), pielęgniarka.

Wiedziałem, że to chwilowy kryzys, że to minie, że się wzniosę ponad krawędź bólu, że mama zrobi wszystko, by mi oszczędzić cierpień – choć do tej oleistej penicyliny trzeba było użyć grubej igły – ale nie mogłem, nie potrafiłem. Z włosami sklejonymi potem gorączki i cierpienia, z napiętymi – choć wiedziałem, że je trzeba było rozluźnić – pośladkami, pobierałem od mamy kolejną porcję uzdrawiającego bólu.

Te anginy dopadające mnie kilka razy w roku to była zmora mojego dzieciństwa. Podobno nie można mi było wyciąć migdałów, miałem zbyt krótkie podniebienie i taka by mi się przepaść zrobiła w nosogardzieli, że nie mógłbym nic ciekawego powiedzieć, boby całe powietrze uciekało ze mnie nie dotykając strun głosowych i one zmarniałyby mi nie używane. Więc nosiłem te moje migdały latami, żeby móc sobie w bezbolesnych przerwach swobodnie pogadać a one sobie swobodnie ropiały na wierzchu i od środka, wywoływały gorączkę i ból nie do zniesienia przy przełykaniu. Kiedy ropiały na wierzchu żółtawymi plamkami, pomagało ssanie witaminy C albo sklepana na czubku aluminiowa łyżeczka, którą te plamki można było przed lustrem, pokonując ból, zeskrobać. Bolało, ale za to przestawało boleć. A jak ropiały w środku, to było gorzej, bo trzeba było brać tę penicylinę – a później, kiedy się już na nią uodporniłem, trzeba było iść do laryngologa i on to ciął i wygniatał. Nazywało się to absces i kiedym pluł krwią i ropą na podstawioną blaszaną nerkę, śmierdziało jak z patroszonej kury. Ale zanim wróciłem od Bonifratrów albo ze Skawińskiej[9] na Krakowską, ból ustępował, mogłem już przełykać rosół z kury, który się rekonwalescentowi należał, wrócić do łóżka i do przerwanej lektury. Gdyby nie ta angina, tobym tak dużo nie czytał – no bo jak długo można się bawić w wojnę buteleczkami po penicylinie, kryć je w wąwozach i na wzgórzach kołdry, strącać na prześcieradlane dno?

Pierwsze lektury. „Czytaj dziewczynko, czytaj kolego, nowe książeczki Krzyżanowskiego". Było w domu tych książeczek sporo, ale zapamiętałem zaledwie jedną: „Co wolisz – wieś czy miasto?" z pięknymi kolorowymi obrazkami przedstawiającymi a to wieśniaka na furze pełnej złocistego zboża, a to pana motorniczego kierującego błękitnym tramwajem pełnym ludzi jadących do pracy. Wieś i miasto tak mi się

[9] Szpital oo. Bonifratrów, przychodnia zdrowia przy ul. Skawińskiej – znane adresy lecznicze na krakowskim Kazimierzu.

na tych obrazkach podobały, żem nie umiał odpowiedzieć na tytułowe pytanie – teraz dopiero wiem – i wiem to już od wielu lat, że moim środowiskiem naturalnym jest miasto i basta.

I była książka o tym, jak termometr zachorował (najpierw skarżył się, że głowa, potem, że mu spuchła nóżka i położył się do łóżka), były wierszyki Magdaleny Samozwaniec[10] o tym, jak marcepan i marcepani byli w sobie zakochani (straszne było, że kiedyś na oczach marcepani znikł marcepan w łasej krtani) i wiele innych, które czytała nam mama albo ciocia Lena, ale wszystkich w niedługim czasie nauczyłem się na pamięć. A kiedy nastał czas samodzielnej lektury poznałem Antka Grudę[11], bohatera powieści pod tym tytułem i stał się on moim wzorem, ale nie takim, który zachwyca i którym chciałoby się być, lecz takim, co budzi współczucie. Litowałem się nad nim tak samo jak nad sobą samym i czułem, że jestem tylko taki jak on – brzydki, biedny, nie najmądrzejszy. Ot tylko taki – i nic więcej. Coś mnie od małego do realizmu ciągnęło, nie ku literackim fikcjom. Nie zapamiętałem ani jednego słowa z powieści o tym „Jak Zbylut został rycerzem"[12], nie zamarzyłem nigdy, by przywdziać rycerską zbroję – ale buty Antka Grudy, zbyt duże na niego, dziurawe i przemakające – te pamiętam po dziś dzień, polubiłem je za ich żałosną prawdziwość i kiedy o nich myślę, stają mi przed oczami buciory namalowane przez Van Gogha.

Żelazny wilk. Przeceniając mój system nerwowy, mama zaczęła mi kiedyś czytać „Opowieść o żelaznym wilku"[13]. Niby normalna bajka – ale w pewnej chwili coś w niej skoczyło z drzewa na tego księcia czy rycerza i zaczęło go kolanami okutymi w żelazną zbroję dusić i się rozryczałem już po pierwszej stronie i mama oddała książkę do biblioteki, a ja pozostałem w żalu, żem do lektury nie dojrzał. Pamiętam, żeśmy się z mamą zastanawiali: oddać, nie oddać. Przegrałem z własnym stra-

---

[10] Magdalena Samozwaniec (1894–1972) – pseudonim literacki Magdaleny Kossakówny, córki sławnego malarza Wojciecha Kossaka, skandalizującej pisarki satyrycznej.

[11] Maria Kędziorzyna, „Antek Gruda", powieść z roku 1938.

[12] Stanisław Wilczyński, „Jak Zbylut został rycerzem". Zbylut Grzywacz miał zapewne w ręce III wydanie tej książeczki, z roku 1947, nakładem krakowskiej księgarni T. Gieszczykiewicza.

[13] Właściwy tytuł: „Bajka o Żelaznym Wilku" (1911), autorstwa Wacława Sieroszewskiego.

chem, chyba ustaliliśmy, że kiedyś weźmiemy się ponownie za metal, a teraz przerobimy tekstylia w rodzaju „Gałgankowej Balbisi”[14], „Niebieskiego mundurka”[15], czy „Żółtej ciżemki”[16]. Do żelaznego wilka nie wróciłem – czytałem o prawdziwych wojnach opisywanych przez Kraszewskiego, Sienkiewicza, Bunscha i Gołubiewa. Chłopcy, zanim się własnej historii dosłużą, czytają książki historyczne.

Nie, chyba to nie zawsze jest tak, bo mój tata, kiedy miał tyle lat co ja teraz, czytał w kółko „Faraona” i „Trylogię” – co jedno skończył, to drugie zaczynał – a przecież już miał swoją historię i przeżył obie wojny światowe. No to przyznam się, że nie wiem, jak jest naprawdę z tymi chłopcami i z historią – dość, że czytałem dużo i tak się w tym czytaniu zaprawiłem, że choć już potem nie miewałem angin i wycięto mi jednak te moje migdały, to nadal czytałem i to coraz więcej. A jeszcze później, kiedy już byłem naczytany, to zacząłem pisać. I tak, od anginy do pisania, tłumaczy się prosto to, co masz przed sobą.

Pierwsza materia. „Pierwszą materią artysty nie jest nigdy natura lecz zawsze inne dzieło sztuki”. Trzeba oglądać obrazy, żeby je malować, słuchać muzyki, żeby ją komponować, czytać książki, żeby je pisać. Na szczęście nie każdy, kto czyta, zabiera się za pisanie, boby nas książki zadusiły nadmiarem – a książki są, by się łatwiej oddychało. To zdanie o pierwszej materii artysty napisał André Malraux, którego książki też czytałem, np. „Dola człowiecza” i „Klimaty”[17], ale nic z nich nie pamiętam, nawet klimatów. Strasznie się mało pamięta z przeczytanych przed laty książek, strzępy zaledwie. Ale tak ma być, książki przetrawia się jak każdy pokarm i na coś tam one się w nas przetwarzają. Resztę się wydala przez specjalny otwór odbytowy w pamięci; mówi się przecież o dziurawej pamięci. Z czasem zwieracz zupełnie się dezeluje i pod koniec życia wysypuje się z człowieka to, co zaległo najgłębiej – dziecięce lektury i dzieciństwo samo. Wie o tym każdy młody, który

---

[14] Janina Broniewska, „Historia gałgankowej Balbisi”, 1936.

[15] Wiktor Gomulicki, „Wspomnienia niebieskiego mundurka”, 1906.

[16] Antonina Domańska, „Historia żółtej ciżemki”, 1913.

[17] Pomyłka Z. Grzywacza wynikła zapewne z podobieństwa nazwisk: autorem „Klimatów” (1928; polskie wydania 1930, 1957 i nast.) nie jest André Malraux, lecz André Maurois.

musi słuchać starego i każdy stary, co musi młodego zamęczać wspomnieniami.

Kotlety z migdałami. Ta angina latami dziecinnymi odwiedzająca mnie regularnie to była zmora, ale jednocześnie coś, do czego wracam bez przykrości; przykre a nawet zmorowate wydarzenia z przeszłości wspomina się z lubością. Było, minęło, można już teraz podejść do powalonej przez czas bestii, pokazać jej język, opowiadać przyjaciołom, sąsiadom w kolejce, wnukom, jaka była straszna i czego to ja przez nią nie przeżyłem.

Kiedy już byłem na studiach, pani Ewa[18] poprosiła swojego kuzyna, który był laryngologiem i ordynatorem szpitala w Nowej Hucie, żeby mi jednak wyłuskał te migdały, bo nieustanna obecność ropy w organizmie niszczy serce, a od czytania w gorączce psuje się wzrok. No to mi wyłuskał, a ja mu za to zrobiłem tabliczki z napisami na wszystkie drzwi w szpitalu.

Od dziecka słyszałem, że usuwanie migdałów to kosmetyczny zabieg – a w dodatku potem, żeby się prędko zagoiło, dostaje się masę lodów. Pan docent strasznie klął podczas tej operacji, bo moje migdały przez te częste przecinania abscesów zamieniły się w twardy, chrząstkowaty twór, który trzeba było mi z gardła wyszamotać i jeszcze założyć szwy. Moja dusza nie chciała się rozstawać z moim ciałem (to był pomysł pani Ewy, że migdały są siedzibą duszy – stąd pewnie mówi się o niebieskich). Ciało krwawiło po swojemu – bo taki ma zwyczaj w podobnych przypadkach – a dusza chichotała pod działaniem evipanu czy innego rozweselacza. Śmieszyła mnie bezwłosa czaszka ordynatora i zdumiewała ilość i soczystość jego przekleństw. Pomyślałem, że wielkim przystoją rzeczy i słowa, które nie przystoją niewielkim i widząc wokół kilkudziesięciu studentów, co przyszli, bo dziś sam ordynator operuje, zastanawiałem się, czy oni jego biegłość w czynie skojarzą na zawsze już z ordynarnością jego mowy. Zamiast obiecywanych w dzieciństwie lodów zjadłem natychmiast po operacji przyniesionego mi przez pomyłkę schabowego z kapustą i ordynator klął jeszcze bardziej; tyle się przecież namęczył, żeby mi tego zbyt krótkiego podniebienia nie skrócić, a tu po jego jubilerskiej robocie panierunkiem się szura.

---

[18] Ewa Kierska (1923) – malarka, żona Adama Hoffmanna.

Sięszuranie nie uszkodziło narządów głosowych i nie zaniemówiłem – przeciwnie, rozgadałem się okrutnie i nie mogę sobie z tym poradzić. Może mi docent przedłużył podniebienie? Ale czy ktoś słyszał, żeby laryngolog przedłużał?

Gramatyka. W związku z tymi tabliczkami na sto kilkadziesiąt drzwi spędziłem w szpitalu dwa tygodnie, polubiłem rytm piżamowego życia, termometr o piątej rano i jedną salową, która, schylając się po baseny pod łóżkami tak się pięknie wypinała, żem musiał rękę ręką trzymać, żeby, jak po mój basen przyjdzie, nie złapać jej za jej. I polubiłem przełożoną pielęgniarek, bo mi w żyłę w moje bezsenne a jej dyżurne noce dawała, choć wiedziała dobrze, że nie ta żyła mnie boli. Dobrze, że nie nadbudowali piętra ani nie dobudowali skrzydła szpitalowi, bo po setce następnych tabliczek na drzwi tak bym się od tej przełożonej uzależnił, że przestałbym być niezależny. Nie przestałem i dane mi było po dwudziestu latach znów spędzić dwa tygodnie w miłym męskim towarzystwie – tym razem w celi wiśnickiego więzienia. Obie te sesje wyjazdowe wspominam z sentymentem, choć w tym drugim przypadku (kogo?, czego?) brakowało salowych.

Pionowo ustrój, poziomo kwiat. Serce mi się zepsuło, wzrok też, co do duszy to nie mam pewności, ona też nie ma, a wszystko przez jakiś niewielki feler w wyściółce jamy gębowej. Coś tam było generalnie nie w porządku, bo poza zbyt krótkim podniebieniem miałem też pod językiem niedomiar jakiegoś ścięgna czy błony i nie byłem w stanie powiedzieć, że słonko świeci, tylko że honko heci; żeby się dowiedzieć jaka naprawdę jest pogoda trzeba było czym prędzej mi język podciąć, żeby się uruchomił. Jednocześnie po drugiej stronie błonowo-śluzowego osprzętu pojawił się niedostatek w postaci zbyt ciasnego napletka, czyli dolegliwości o śpiewnej nazwie stulejka. A poza tym kiedy przychodziłem na świat, jedno z moich jąder zawahało się, czy ma zstąpić na przewidziane dla niego miejsce i dyndać razem z drugim, czy pozostać w cieple wnętrzności brzucha. Do teraz usiłuje czasem wrócić skąd przyszło i wcale mu się nie dziwię, chociaż bywa to dla mnie bolesne. Ale to mój problem; ono nie boli jego tylko mnie; pewnie miałem być jednojajeczny. Jedna z moich przyjaciółek miała dobermana, Lajos się nazywał – biegał tak szybko po ulicach, że jak brał zakręt, to się nie wyrabiał i stale miał zakrwawione boki. I on miał jedno jądro

– był monorchid, o czym się dowiedziałem po wizycie tej przyjaciółki z nim u weterynarza. Nie zazdrościłem Lajosowi – naprawdę miał te boki stale w strupach – ale mieć w miejsce tego, czego się nie ma, monarchię i orchideę w jednym – to byłoby wspaniałe.

Pierwszy ból jaki pamiętam to podcinanie języka. Określenie „tępy ból" wzięło się stąd, że była wata rozpychająca mi usta i wszystko było wygłuszone, otępiałe – głuchy, tępy ból. Siedziałem na wysokim krześle w ciemnym pomieszczeniu – tak to pamiętam, a przecież było z pewnością jasno – więc i „ciemność bólu" ma swoje uzasadnienie. Był lekarz i była mama. Mógł był ten pan doktor uporać się za jednym zamachem i z moimi migdałami, ale pewnie właśnie wtedy, choć darłem się w niebogłosy, powstała ta legenda o zbyt krótkim podniebieniu. Niebieskie migdały coś tu mają do rzeczy, skoro niebogłos, nieboskłon i podniebienie blisko się siebie w moim prywatnym tezaurusie trzymają. Dobrze zresztą, że mnie nie pozbawiono wtedy migdałów, bobym pewnie tyle nie czytał tylko grał w piłkę oraz w zośkę i jadł lody. I mógł ten doktor, skoro powiedział A powiedzieć B i podciąć mi ten napletek. Ale wtedy była okupacja i wszelkie widome ślady obróbki narządów mogły się dla obrabianego źle skończyć. Co zresztą laryngologowi, który każe bez przerwy wszystkim mówić a, do rejonów, o których księża mówią, że są be?

Zmysł węchu. Mama opowiadała mi, że swój ręcznik w łazience rozpoznawałem węchem. Najwidoczniej moje reakcje na kolor były już od dziecka niewystarczające – ale zapach, to było dla mnie zawsze coś bardzo ważnego. Zapach lakieru ołowianych żołnierzyków, które dostałem kiedyś na gwiazdkę jeszcze na ulicy Stanisława w czasie okupacji (ustawiałem ich w transzejach szpar pomiędzy deskami podłogi), zapach woskowych kredek, lakieru na ołówkach, zapach rozkładającej się w błocie trawy, którą przynosiliśmy ze Sławą[19] dla królików (nie wiem dlaczego nazywaliśmy ją kapustką), zapach dzikich, małych, ciemnofiołkowych fiołków, po które wspinaliśmy się wiosną na wawelskie stoki, zapach piernikowych Mikołajów, atramentu w szkole i gnojówki na wakacjach. I jeszcze wakacyjne zapachy palonych jako cygara

[19] Mieczysława Grzywacz (1936–1996), siostra artysty, nauczycielka.

wysuszonych łodyg słonecznika, krążonej w sieczkarni świeżej koniczyny, gotowanych w łupinach ziemniaków dla świń – i tyle innych, które pamięta się łatwiej i trwalej niż obrazy. Ale jak opowiedzieć zapach sinych grudek karbidu, którym napełniało się lampy? Do czego go porównać? Jak zbudować zapachową wspólnotę świecy, nafty i karbidówki z pokoleniem bezwonnych halogenów? Niedawno, w zatłoczonym tramwaju owionął mnie zapach karbidu z czyichś ust. Co mogło tak urzekająco pachnieć? – ropa?, czosnek? Może jedno i drugie – dość, że ubyło mi w okamgnieniu pięćdziesiąt lat.

Gry i zabawy. Pamiętam zapach piłki z lanej gumy, którą kopaliśmy na podwórku; była czarna, ciężka, porowata jak lawa wulkaniczna. Ale kiedy ją dostałem, była różowa i lekka. Bunia kupiła mi ją na targu na Placu Szczepańskim. A może to był odpust? – opodal jest kościół Reformatów.

Nie tylko piłka pachniała gumą – pachniały też kondomy. W tamtych czasach mówiło się o nich kondony i po dziś dzień „kondom" brzmi dla moich uszu równie sztucznie jak jego stosowanie; nam służyły do zabawy, nadmuchane zamieniały się w balony, które podbijało się palcami. Leciały w górę i miękko opadały. Szturchnięte nie przyciętym paznokciem pękały z hukiem. Szkoda – bardzo chciałem mieć kondona na własność – ale nie umiałem samodzielnie kupować. Sprzedawane były w pudełeczkach po 3 sztuki, kosztowały 3 złote i 15 groszy. Kłopot był w tym, że trzeba było użyć sposobu, żeby wejść w ich posiadanie. Należało odliczone pieniądze włożyć do koperty i dołączyć list, niby to od któregoś z rodziców, z prośbą o sprzedanie paczki Ola Gum – od przedwojennych chyba jeszcze czasów tak się nazywały. Najlepszy w kupowaniu był Adek, którego ojciec dawno już nie żył, ale przecież sprzedawca o tym nie wiedział. Matka, drobna, siwa kobieta, która, pamiętam, przychodziła po Adka do szkoły na Podbrzezie (raz na prośbę mojej mamy chciała i mnie przyprowadzić do domu, ale jej uciekłem i po raz pierwszy wróciłem do domu samodzielnie) – to ona chyba dostarczała Adamowi swoim pismem wzoru do sporządzania sekretnych listów do sprzedawcy. Udawało się. Transakcja odbywała się w wielkim napięciu. Czekaliśmy w bramie, a jeden z chłopców, nigdy nie byłem nim ja, wchodził do sklepiku (był taki malutki sklepik, na rogu Krakowskiej i Józefa) albo do apteki – apteka była tu, obok mojej kamienicy chyba zawsze, między sklepem, gdzie kupowało się różno-

kolorowe landrynki w kształcie rybek – dwie za różowe, papierkowe 50 groszy (poproszę mieszanych rybek – masz tu dwie, pomieszaj sobie) – i sklepem z wędlinami, gdzie można było kupić za złotówkę 10 deko resztek, leżących na półmisku okrawków kiełbasy, szynki, pasztetówki. Wychodził po chwili rozpromieniony z paczką olagumów w zaklejonej kopercie. Do czego one służyły dorosłym nie było dokładnie wiadomo. Podobno zbierało się w nich jakieś płyny, chyba siuśki, ale nikt nie wiedział po co. W mojej pamięci przylgnęły dość szczelnie do wielkiej pasztetówy konia, która wysuwała się spod jego brzucha, kiedy zabierał się do sikania zostawiając na jezdni spienioną, parującą kałużę.

Zmysł dotyku. Nie byłem już wtedy bezgrzeszny, z ciekawością oglądałem swoje przyrodzenie. Nie odczuwałem nic szczególnego, ale przeczuwałem pewnie, że trzeba to robić, że to do czegoś prowadzi, czekałem na coś – może czekała moja natura, przyroda, przyrodzenie i żeby być gotowym na nadejście tego czegoś byłem w pogotowiu, miałem na podorędziu, pod ręką, wręcz w ręce, oręż stosowny do tego boju, który trzeba będzie stoczyć.

Pierwsza kara za grzechy. Kiedyś, gdy siedząc w klozecie zwiedzałem własne posiadłości na własną rękę, poczułem nagle, że wariuję. Z trudem powstrzymałem krzyk; byłem przekonany, że grzeszność moich postępków – wiedziałem przecież, że tego, co robię, robić nie wolno, że trzeba żyć w samonieświadomości – została wreszcie ukarana. Myślałem w czasie tych ciągnących się bez końca sekund, że to zmącenie umysłu, wariactwo, pozostanie mi już na zawsze. Oddychałem z wysiłkiem, na dole brzucha i w kręgosłupie czułem łaskotanie, słodkie uczucie mdłości i bezsiły. Kiedy minęło, uciekłem z klozetu przyrzekając sobie, że ostrzeżenie, którym był dla mnie ten szokujący moment, wpłynie na moją poprawę i życie w cnocie.

Naganność moralna onanizmu była oczywista. Choćby nie wiem jak dokładnie myć części wstydliwe, choćby je szorować ryżową szczotką do podłogi, drapać pumeksem, to i tak pozostaną brudne, ba, nawet ten fragment mózgu, którym się o nich myśli, zanieczyszcza się – a mózgu nie ma już czym wyczyścić, chyba tylko w czyśćcu, ale to po śmierci. Takie pośmiertne – w dodatku, jak mówił ksiądz na religii – trwające kilkaset lat, pranie mózgu było jednak mojej dziecinnej wyobraźni niedostępne. Bliższe jej było i łatwiejsze do ogarnięcia to,

co działo się z ciałem takiego świntucha. Kiedy wypłyną z człowieka wszystkie soki żywotne zgromadzone w kręgosłupie, którego przedłużeniem jest nieczysty narząd, kręgosłup wiotczeje i człowiek się garbi, a nawet przestaje móc chodzić. Widywałem takich nieszczęsnych starców, co ledwie powłóczyli nogami i wiedziałem, że zasłużyli sobie na to grzesznymi praktykami. Przygarbione chodziły także staruszki, pewnie zarażały się od tych niegdysiejszych grzesznych chłopców, całując się i macając z nimi. Bo przecież dziewczyny nie biły konia – jak bić coś, czego się nie ma – dziewczyny były czyste i brudziły się tylko od chłopców. Taki chłopak, co pobrudzi dziewczynkę, to lepiej, żeby sobie przywiązał kamień młyński do szyi.

Dość wcześnie zrozumiałem różnice płciowe między mężczyznami i kobietami. Mężczyźni, kiedy się już chłopcy nimi stają, muszą iść do wojska – to znaczy zabiera się ich od ich mam. Nic gorszego nie umiałem sobie wyobrazić i nie było pociechą to, co mówiła mi moja mama, że i dziewczynki czeka niewesoły los, bo muszą rodzić dzieci – a taka operacja strasznie boli. Pan Bóg w swoim nieskończonym miłosierdziu, mówił ksiądz na religii, sprawiedliwie rozdaje chłopcom i dziewczynkom nagrody i kary. Gdyby nie ten straszny grzech nieczystości, chłopcy nie musieliby iść do wojska i mogliby spokojnie zostać z mamami, a dziewczynki nie musiałyby rodzić w bólach. I to wszystko przez te moje i moich kolegów świństwa. Bo pan Bóg widzi wszystko, nawet przez zamknięte drzwi od klozetu. W trójkącie na każdym klozecie przeznaczonym dla chłopców i panów widziałem oczami wyobraźni oko opatrzności i wiedziałem, że na nic się nie zda zatykanie dziurki od klucza papierkiem albo gałgankiem – pan Bóg podglądał mnie dla mojego zbawienia, a jego synek dał się za mnie przymocować gwoździami do skrzyżowanych desek. Na cierpienie byłem wrażliwy, nawet bardzo – tak bardzo, że kiedyś użaliłem się jednocześnie nad losem konia, co ciągnął ciężki platon z węglem, i nad ziemią, którą musiały strasznie boleć uderzenia podkutych żelazem krzeszącym iskry o bruk końskich kopyt.

Anioł i kupa. Pan Bóg strasznie się męczył przez nas, miał z nami kupę roboty i dlatego wezwał na pomoc aniołów stróżów. Wisiał nad moim łóżkiem w mieszkaniu przy św. Stanisława obraz przedstawiający Anioła Stróża przepędzającego chłopczyka i dziewczynkę przez kładkę nad płynącym w dole wzburzonym strumykiem. Anioł miał na sobie nie-

bieski szlafrok i skrzydła – jakby się kładka zerwała, mógłby odlecieć. Gdybyśmy byli grzeczni, a nie grzeszni, to by nas zabrał ze sobą.

Jako dziecko byłem bardzo pobożny, to znaczy myślałem po Bożemu. Mówiłem paciorki do Matki Boski Częstochoski i do Stróża Anioła. Ten ostatni skojarzył mi się z nocnikiem, bo kiedy siedziałem na nim, na tym nocniku (trzeba było cierpliwie odczekać, aż ciepła pupa, wyrwana czasami ze snu, ogrzeje zimną blachę jego krawędzi), powtarzałem naumiane słowa: rano, wieczór, we dnie, w nocy bądź mi zawsze kupo mocy – i trochę mnie ta anielska kupa składana przeze mnie peszyła. I peszyło to, że ten anioł musiał zawsze, nawet jak siedziałem na nocniku, przy mnie stać i jak tu takiemu aniołowi puścić diabelsko śmierdzącego bąka. Stróżu mój, ty zawsze przy mnie stój. Funkcje stróża przejął z czasem dozorca, któremu trzeba było płacić szpyrę wracając do domu po zamknięciu bramy. A potem nadzorca. Ale to już w wieku dojrzałym, kiedy opozycjoniści w latach siedemdziesiątych, i później, mieli swoich nadzorców, czyli Aniołów Stróżów. Mój nazywał się pan Zygmunt, a kiedy poszedł na emeryturę, opiekował się mną Majewski. Ale te imiona i nazwiska to była lipa, bo ciężka praca służb mojego bezpieczeństwa była głęboko zakonspirowana.

Przednią rozrywką w trakcie robienia kupy było udawanie motocykla; znudzony oczekiwaniem aż się ze mnie nieczystości wydalą, rychło nauczyłem się uprzyjemniać sobie czas wydobywaniem z gardła odgłosów przypominających warkot silnika motocyklowego. Nauczyłem tej zabawy Sławę i przypominam sobie, że kiedyś, siedząc w ciemną noc okupacji naprzeciw siebie, każde na swoim nocniku, ścigaliśmy się w imitowaniu motocyklowych wyścigów. Nie pamiętam, kto zwyciężył. I kto miał lepszego anioła stróża.

...do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych... Kupa i pupa kojarzyły się ze sobą w sposób naturalny – bez jednego nie byłoby drugiego i nie wiadomo, które dla którego zostało przez Stwórcę stworzone. Szczęściem dla mnie pupa nie skojarzyła mi się z nieczystością, a przeciwnie – z gładkością, czystością i niewinnością. Pamiętam, że kiedyś, kiedy byliśmy ze Sławcią sami w pokoju (wciąż jeszcze Niemcy nas okupują, a Rosjanie zwlekają z oswobodzeniem) ustawiłem zapałki, główkami do góry, w wąwozie między jej pośladkami. Leżała goła na brzuchu i oglądała chyba jakąś książkę. Nie było wtedy jeszcze klocków Lego i dzieci musiały się bawić tym, co było pod ręką. To był

mój pierwszy akt twórczy, powoływałem do istnienia nową rzeczywistość zderzając ze sobą (delikatnie, żeby nie pokaleczyć) dwa światy: organiczny (siostra) i nieorganiczny (zapałki). Teraz trzeba by to było nazwać instalacją.

A jednak czułem jakiś moralny niepokój – wiedziałem, że się dzieciom nie wolno bawić zapałkami, bo mogą wywołać pożar. I rzeczywiście, zapaliłem się od tego czasu niebezpiecznie do zabaw dziewczęcymi pupami. A wtedy? Może chciałem zalesić te wystające pagórki, oddać zapałki drzewom, z których były zrobione? A może miał powstać z tego połączenia dwóch odległych światów (dupa do zapałki ma się jeszcze mniej niż piernik do wiatraka) pióropusz wodza Apaczów albo husarskie skrzydło, nie pamiętam – chyba nie wiedziałem jeszcze wtedy o walkach czerwonoskórych z bladymi twarzami i nie znałem zasług Sobieskiego w tępieniu Turków dla salwowania Kościoła. Więc raczej był to koguci grzebień albo – co dziś wydaje mi się najprawdopodobniejsze – korona na głowie pawia. Pamiętam rozdzierające krzyki pawia, który siadywał na balustradzie ganku u pana Franka, kiedy całą rodziną (ojciec przyjeżdżał tylko na niedziele i godzinami siedział pod lasem trzymając na szpagatowej uwięzi zmajstrowanego przez siebie latawca) spędzaliśmy wakacje w jednej z podmyślenickich wsi, z której wywodziła się od kilku pokoleń rodzina mamy.

Wracaliśmy z wakacji zawsze z pękami pawich piór, w tym także z tymi malutkimi, które czasem gubił ze swojej korony pawi samiec. Dopiero później, po latach, dowiedziałem się, że przechowywanie w domu pawich piór przynosi nieszczęście. Pewnie dlatego Kraków, którego mieszkańcy zamiast chodzić w krakuskach po ulicach trzymają je w domach, jest miastem tak nieudacznym. Paw siedzi w Warszawie ze swoją koroną – a pod Wawelem ostały się tylko te nieszczęsne, ubłocone pawie pióra. Jak się pawiowi pióra ubłocą, to je dziobem sprytnie wystrzyga w półksiężyc – taki elegant. Pióro nie ma wtedy pawiego oka, ale i nie ma brudu; brak mu piękna, ale i brak brzydoty.

Grzybobranie. Ojciec[20] pracował w czasie okupacji w Kalwarii Zebrzydowskiej, w Ubezpieczalni, a po wojnie w Katowicach. Rzadko udawało mu się spędzać wakacje z nami, wpadał czasem na dzień,

---

[20] Mieczysław Grzywacz (1900–1965), urzędnik ZUS.

dwa. Kiedy nie było wakacji, jeździliśmy czasem do niego, do Kalwarii – bardziej wiem o tym, niżbym mógł pamiętać. Najlepiej, choć mgliście, zapamiętałem wyprawę z tatą w któryś z kalwaryjskich lasów na opieńki, późną jesienią. Na grzyby chodziło się o świcie, a ponieważ późną jesienią świty bywają późne, znaleźliśmy się w lesie przed świtem i pewnie zasnąłem, bo pamiętam przebudzenie w mrocznym lesie i widok pełnego grzybów worka opartego o pobliskie drzewo. Była mgła i niewiele poza pionowymi smugami bladego światła mogłem dostrzec. Trochę się pewnie przestraszyłem, skoro do dziś coś mi się wydaje, że to ja byłem uwięziony w tym worku opartym o drzewo.

Pierwszy strach. Poznałem go tylko z opowieści mamy. W ogóle to, co pozostaje w pamięci z najwcześniejszego dzieciństwa, to mielonka złożona z zasłyszeń, późniejszych wyobrażeń i rzeczywistych przypomnień. Nie łatwo jest donieść wspomnienia do dorosłego czasu, bo tam, gdzie się je przechowuje, panuje cały czas ruch. Nie ma w głowie spokojnego regału na samą pamięć. Człowiek stale tam grzebie, sięga na półki po jakieś przypomnienie, ogląda je i odstawia już zmienione, zmieszane z aktualnym wyobrażeniem. Coś mu się wydaje, przestawia słowa i obrazy, zapachy i dźwięki, coś gubi, coś uzupełnia, wydarzenia kleją się do siebie, wyobraźnia nie pozwala pamięci czekać latami w czystości. A jeszcze bywa, że coś komuś opowiesz – jakbyś mu książkę pożyczył i on ją potem oddaje, a ty już o niej zapomniałeś. I wtedy wraca fragment twojej pamięci przez kogoś oddany, z trudem odszukujesz po omacku jego miejsce na półce...

Mama opowiadała mi, że kiedyś – to też było jeszcze w czasie okupacji, więc w mieszkaniu na św. Stanisława, nad Wisłą – kiedy wróciła późno do domu, zastała mnie śpiącego w łóżku z siekierą. Odniosła siekierę do kuchni, a rano dowiedziała się, że ją zabrałem ze sobą dla obrony, na wypadek gdyby przyszli Niemcy. Teraz widzę tę siekierę obok siebie, na poduszce – ale to przecież wyobraźnia, nie pamięć.

Pamiętam natomiast bardzo wyraziście moment, kiedy po ojca i pana Wacka przyszli Niemcy, żeby ich zabrać do obozu w Płaszowie. Ojciec był chuderlawy, a kiedy wrócił po paru miesiącach, to go prawie nie było, za to przyniósł oswojoną kawkę w tekturowym pudełku. Ojciec jadał zupę swoim scyzorykiem, bo się brzydził sztućcami obozowymi. Pamiętam jak i w domu odsuwał na krawędź talerza to, co mu się w zupie nie podobało – a nie podobało mu się wiele cebul i innych

śmieci, jak na przykład pietruszka. Przypadkiem chyba udało mi się go zobaczyć, jak wychodzi zza narożnika muru klasztoru na Skałce w jasnym prochowcu i kaszkiecie i zbliża się do naszej kamienicy – to widzę jako wyrazisty, jasny obraz. Pewnie wiedzieliśmy, że ma tego dnia wrócić i wypatrywałem go na wałach nad Wisłą. Nie mam pojęcia, jaka to była pora roku. I nie wiem, kiedy go zabrali. Do pamięci przykleiły się tylko dwa obrazki. Kiedy żegnaliśmy się z tatą w przedpokoju, pan Wacek (to był pan od cioci Leny, która z nami mieszkała) coś był wobec tych Niemców niegrzeczny, chyba nawet bardzo, bo jeden z nich wyjął rewolwer i przyłożył mu lufę do głowy. Kiedy już wszyscy poszli i mama została z nami sama, dostaliśmy, ja i Sławcia, po łyżeczce wiśni w spirytusie. Były pyszne, słodkie i palące i dobrze się po nich zasypiało. Mama wypiła całą szklaneczkę tej nalewki – ale to, to już wiem od mamy.

Dzięki temu rewolwerowi i wiśniom zapamiętałem rozstanie z tatą, a dzięki jasnemu prochowcowi i czarnej kawce jego powrót. Tu nie mam wątpliwości, że to moja własna, samodzielna, nieuszkodzona przez czas, pamięć.

Nie pamiętam wybuchu wojny, która przyszła na świat niespełna 3 miesiące po mnie, nie pamiętam naszej ucieczki na wschód, a potem, po kilku tygodniach, naszej ucieczki na zachód. Ale wyobraźnia napełniona opowiadaniami mamy rysuje mi wcale dokładne obrazy – całkiem jakbym tam był.

Moja pierwsza śmierć. Nad kolumnami uciekinierów kierujących się na wschód pojawiały się czasem niemieckie samoloty. Trzeba było wtedy odbiegać jak najdalej od drogi i szukać kryjówki pod drzewami, w krzakach i w rowach. W czasie jednego z nalotów, leżąc już w krzakach (Sławcia schowała głowę w trawie i z wypiętą w stronę nadlatujących samolotów pupą w czerwonej sukience pytała – widać mnie?), mama spostrzegła, że mój powijak, który porwała z samochodu jest pusty. Zaczęła mnie w panice szukać w trawie, pomagali jej inni, szofer popędzał, żeby jechać, bo już po nalocie, wreszcie wsiadł do auta. Po chwili mama zobaczyła go, jak gramoli się z niego trzymając za nogę gołe niemowlę, które znalazł wrzucone siłą nagłego hamowania w okolice silnika przed pierwszym siedzeniem. Z krzykiem rozpaczy wyrwała mu z rąk ciepłe jeszcze ciałko, po czym przekonała się, że mój bezwład i zamknięte oczy to objawy zdrowego, niczym niezakłóconego snu.

Póki co, moje ciałko nadal jest ciepłe – a kiedy napotykam w tym darowanym życiu na trudne sytuacje, marzy mi się, żeby je przespać.

Turystyka rodzinna. Z Żywca, gdzie mieszkaliśmy tuż przed wojną, dojechaliśmy aż do Rohatyna na Ukrainie. Podróż była luksusowa, w aucie, które arcyksiążę z żywieckiej linii Habsburgów (ciepło mi się robi na myśl, żem się choć w ten sposób o prawdziwą historię otarł) oddał do dyspozycji ewakuowanych rodzin pracowników Ubezpieczalni. Tata został w Żywcu ubezpieczać Ubezpieczalnię. W Rohatynie Rosjanie poprosili, żebyśmy wrócili tam, skąd przyszliśmy. Zabrali auto – pewnie do czegoś im było potrzebne – mamie za to pozwolili zabrać ze sobą to, co uniesie ze swojego uciekinierskiego dobytku. Zabrała Sławę i mnie przytroczonego do kufra z wikliny. Pchając go przez belki zastępujące wysadzony w powietrze most na granicznej rzece, przeprawiła się na drugą stronę. Opowiadała potem, że kiedy tak pchała ten kufer, to on się mocno zachwiewał nad spienionymi w dole falami (tu padała nazwa rzeki), a uczepiona z tyłu spódnicy maminej Sławcia powtarzała bez przerwy, że się nie boi. Ja też się nie bałem, tylko spałem jak zwykle, ale mi potem mówiła mama, że to było tak, jakby mi drugi raz ofiarowano zagrożone życie. Kiedy wyobrażam sobie tę scenę, myślę o wiklinowym koszyku, w którym płynął spienionym nurtem malutki Mojżeszek – i nic na to nie poradzę, że mało brakowało, a otarłbym się także o historię biblijną.

Jak to dobrze, że po wojnie nie było do czego wracać w Żywcu! Lubię Kraków, jestem dumny z tego, że się tu urodziłem i jest mi przyjemnie pędzić tu beztroski żywot. A może to nie ja go, a on mnie pędzi? W Żywcu nie zachowało się nic z zawartości zasobnego kiedyś mieszkania, w którym zamieszkali jacyś zupełnie obcy ludzie. Mamie najbardziej było żal wielotomowej „Historii Powszechnej" Trzaski, Everta i Michalskiego i encyklopedii Gutenberga, a ojcu tego, że już nigdy potem, póki żył, nie udało nam się mieszkać w samodzielnym mieszkaniu.

W drodze powrotnej z Rohatyna mama zatrzymała się w Krakowie, u swojego ojca na Dunajewskiego. Kiedy udało się dziadkowi znaleźć nam mieszkanie nad Wisłą – tak sobie myślę teraz, że po jakichś wypędzonych do getta Żydach, bo to przecież Kazimierz – rozpoczął się okres mojego ogarnianego już pamięcią, prawdziwego życia.

Pierwsza nie moja śmierć. Pani Heinrichowa, która mieszkała nad nami na drugim piętrze, miała papugę i balkon, który wychodził na Wisłę. Często częstowała nas ziarnami czarnego słonecznika. Ziarna białego w czarne paski były większe i smaczniejsze, ale były przeznaczone dla papugi. Suszyły się w słońcu na gazetach, którymi wyłożony był balkon. Stałem na balkonie, obok mnie w klatce siedziała papuga, na gazetach pod nogami leżały ziarna słonecznika, świeciło słońce, ludzie przejeżdżali łodzią przewoźnika przez Wisłę i udawali się Plantami Dietla do miasta. Na przejściu do Plant stało kilku Niemców, którzy legitymowali przypływających. Przebiegało to sprawnie, *Ausweis bitte*, i nagle coś błysnęło jeszcze mocniej niż słońce, trzasnęło jeszcze głośniej niż ziarno słonecznika w papuzim dziobie i jakiś człowiek przewrócił się na ziemię. Odciągnięto go na bok, żeby nie przeszkadzał innym, którzy kenkarty mieli w porządku. Pani Heinrichowa zabrała mnie z balkonu i pozwoliła wziąć garść dużych ziaren białego słonecznika. Nie wiedziałem, co się stało, podejrzewałem, że coś ważnego, co dotyczy świata dorosłych – miałem wtedy chyba cztery lata. Nie wiedziałem, co to śmierć – nawet teraz nie wiem, czy wiem. Potem, kiedy już Rosjanie nas wyzwolili (pamiętam, jak hałasował jeden z nich ustawiwszy CKM w naszej bramie – strasznie niosło i słychać było ten terkot w schronie – ale on był na tyle miły, że wszedł do schronu, zdjął czapkę, powiedział *zdrastwujtie riebiata* i przeprosił, że będzie robił dużo hałasu, zanim ucieknie ostatni *giermaniec*) widywałem jeszcze trupy. Jeden na przykład stał w zaułku między Augustiańską i Paulińską, opodal skarpy klasztoru przy kościele św. Katarzyny. Był bez nóg i cały popielaty. Inny wisiał w piwnicy przy Meiselsa, można go było zobaczyć przez piwniczne okienko. I były jeszcze trupy trzech koni leżące u wylotu św. Tomasza na Dunajewskiego, kiedy szliśmy do dziadka. Pamiętam rozdęty koński brzuch i wypływające na jezdnię wnętrzności.

Schron u dziadzia na Dunajewskiego 5 był luksusowy, przestronny i pełen elektrycznego światła. Nasz, na Stanisława ciasny i duszny. Siedziało się przy świecach i czerwonawym świetle żeliwnego piecyka, w którym piekło się ziemniaki. Spało się na materacach i siennikach przyniesionych z mieszkania – a u dziadka pamiętam, że sypiałem na operacyjnym, ceratą pokrytym metalowym łóżku, bo udało się do schronu ściągnąć z góry, z ubezpieczalni, część medycznego wyposażenia.

Kiedy wojna się skończyła i przeprowadziliśmy się na Krakowską, naprzeciwko naszego domu leżał kiedyś na trotuarze przez cały dzień zabity w nocy mężczyzna. Przykryto go arkuszami papieru pakunkowego i zabrano stamtąd dopiero następnej nocy. Podsłuchałem jak mama komuś opowiadała to wydarzenie. Zbudziły ją krzyki i strzały na ulicy. Zobaczyła przez okno mężczyznę, który osuwał się na chodnik pod ścianą kamienicy. Pewnie uciekając usiłował bezskutecznie wtulić się w załom muru, w którym biegły rynny. Ten, który strzelał, oddalił się spokojnie zapinając futerał rewolweru. Kilka kul trafiło w rynnę i długi czas potem, kiedy mocno padało, przez dziurki sikały na chodnik cienkie strużki deszczówki.

Strachy. Nie wiem, jak udało się moim rodzicom zdobyć bilety, i to do loży, na pierwsze po wojnie przedstawienie „Wesela" w Teatrze Słowackiego[21]. Wszystko, co pamiętam, to okrutny strach, który mnie, mimo bliskości mamy, co po chwila napadał. Gęby myć, szmaty prać, Jakuba Szeli – tego przecież nie dało się słuchać spokojnie, bo nie chodziło tu o to, że przed spaniem trzeba się umyć, co, choć nie było przyjemne, dało się jakoś przeżyć – a i z praniem byłem oswojony. Ale niedwuznacznie mowa tam była o tym, że te gęby i szmaty trzeba umyć i wyprać, bo się zabrudziły krwią!

Jeszcze gorszy był pan Branicki liczący złote dukaty w czerwonej poświacie zalewającej scenę. A najgorszy był upiorny moment, kiedy w fioletowym świetle pojawił się Chochoł i zaczął grać na skrzypcach jakąś zawodzącą melodię. Podziwiałem małą Isię, że to wytrzymała i nie wybuchła krzykiem – ja z trudem go powstrzymałem. Poza wszystkim, co działo się na scenie, bałem się teatru, który był ciemny, wielki jak kościół, i w którym, jak w kościele, nie wolno było głośno rozmawiać – a co dopiero krzyczeć.

Chyba jeszcze straszniejsze było przedstawienie, na które mnie mama wzięła do kościoła Franciszkanów. Połączenie teatru z kościołem – już nic gorszego nie mogło się zdarzyć. To było w kościelnych krużgankach i jedyne, co zapamiętałem, to rozdzierający płacz i krzyk

---

[21] Przypuszczalnie nie chodziło o gościnny występ Teatru Wojska Polskiego z „Weselem" (6 lutego 1945 r.), którym to spektaklem Teatr im. J. Słowackiego zainaugurował swoją powojenną działalność; raczej o „Wesele" w reżyserii Tadeusza Białkowskiego z 1946, powstałe już jako własna produkcja T. Słowackiego.

świętej Magdaleny, kiedy opowiadała o śmierci Chrystusa. Domyślam się teraz, że to były misteria pasyjne w okresie Świąt Wielkanocnych. Takie miłe święta, z Emausem i Śmigusem – i tak je można było zepsuć! Magdalena miała na głowie szopę płomiennie rudych włosów i pomalowaną na biało twarz. Stoi mi do teraz przed oczami w swojej krwistoczerwonej sukni. Żeby to stała; macha rękami i wrzeszczy!

Cichutko natomiast umierał na scenie teatru na rogu Karmelickiej i Krupniczej Owczarz z „Placówki". Światło było niebieskie, ze sceny wionęło chłodem, bo Owczarz umierał na zamarznięcie, i trząsłem się jeszcze, kiedy trzymając się kurczowo za ręce wracaliśmy ze Sławą do domu przez ciemne Planty. Czerwone, fioletowe i niebieskie światła powinny być zakazane w teatrze, kiedy na widowni są dzieci.

Zmysł słuchu. Kiedy do cioci Leny przychodził, jeszcze przed pojawieniem się pana Wacka, taki jeden Czech – ciocia (Apolonia) też coś czeskiego zda mi się we krwi miała – to czasami tańczyli przy patefonowej muzyce swinga, slofoxa albo foxtrota. To były pierwsze tańce, których się, dzieckiem niemal w kolebce będąc, nauczyłem; byłem muzykalny, co patrząc na moje kłapciate uszy i słuchając dziadka grającego na skrzypcach można było stwierdzić ponad wszelką wątpliwość. Potem się już innych tańców nie nauczyłem, za to te zapomniałem – i od tego czasu tańczenie mam z głowy.

Kiedy się kręciły te patefonowe płyty i słychać było muzykę, to czasem jeszcze ktoś tam śpiewał. Na muzykę zgoda, można ją zrobić z organków, grzebienia, fujarki albo patefonu – ale żeby było słychać ludzki głos, na to trzeba człowieka. Ciocia wytłumaczyła mi, że ponieważ Żydzi muszą się ukrywać, to jeden z nich ukrył się w pudle patefonowym i czasem, kiedy mu zagrać – to zaśpiewa. Zgodziłem się na to tłumaczenie, krasnale były jeszcze wtedy na świecie, nawet takie, co śpiewają „Ptasznika z Tyrolu". Ale kiedy po godzinie policyjnej trzeba było siedzieć przy spuszczonych storach w półmroku i półciszy i ciocia albo mama wpychały w pudło patefonu jasiek, żeby nie grał za głośno, protestowałem, że się ten rozśpiewany Żydek udusi.

„Nikt nas nie pra-agnie, wracać nie mamy gdzie-e..." brzmiała mi w uszach i brzmi po dziś dzień melodia „La Palomy" zgrzytająca na zdartej płycie patefonowej. Teraz już wiem, że przy dźwiękach tej melodii szedł na dno Titanic. Wtedy nie wiedziałem nic o Titanicu, ale mi mama opowiadała po latach, żem nieodmiennie, słysząc już pierwsze

takty tej łzawej melodii, łzami się zalewał i bańki nosem puszczał jakbym już był pod wodą.

Zawsze lubiłem zasypiać słysząc przytłumioną muzykę, kołysała mnie nie gorzej niż mama, niosła mnie ze sobą, malowała krajobrazy. Im była cichsza, tym lepiej, spotykałem się wtedy z nią jak równy z równym, nie opowiadała mi, ale podpowiadała, mogłem sobie wybierać, co mi się chciało, wędrowałem tam, gdzie nie tylko uszy, ale i zamknięte oczy poniosą. Do teraz wolę, żeby mnie muzyka dochodziła, a nie siedziała obok mnie albo przede mną i kazała się słuchać. Lubię, żeby mnie dopełniała, a nie przepełniała. I wcale nie musi to być zawsze piękna muzyka – wystarczy, że nie jest za bardzo brzydka.

Podoba mi się, kiedy muzycy przed koncertem stroją instrumenty, lubię ten bałagan dźwiękowy przypominający czyszczenie broni przed bitwą. Pamiętam, że kiedy w licealnych czasach odwiedzałem kolegów z klasy w ich bursie w klasztorze przy kościele św. Katarzyny, było pięknie, bo zza ścian dobiegały odgłosy ćwiczących na różnych instrumentach uczniów szkoły muzycznej – jakieś palcówki, gamy, strzępy melodii. A najpiękniej było w jeden z wiosennych dni, kiedy siedziałem w młodej trawie ogrodu przylegającego do klasztoru i usiłowałem namalować kwitnące jabłonie. Drzewa były pokryte białymi i różowymi kwiatami, nad nimi płynęły białe chmurki fastrygowane piskiem jaskółek, nad trawą śmigały pszczoły i bzykały muchy, między żółtymi kwiatami mleczu buczały trzmiele, a z otwartych okien bursy dolatywały odgłosy strojenia instrumentów, jakieś pasaże i skrawki melodii. Wszystko miało się dopiero zacząć: lato, malarstwo, koncert.

W ogóle lubię dobiegające dźwięki, szczególnie kiedy zasypiam. Nie jestem wybredny, mogą to być nawet hałasy, na przykład zgrzyt tramwaju na odległym zakręcie, szum samochodów na dalekiej szosie, małżeńska awantura kilka pięter niżej, pijane śpiewy w sąsiednim bloku, radiowa audycja zza ściany, wrzeszczący paw za lasem. Lubię odchodzić w sen zostawiając świat pełen życia, bo mam po co wracać. To nie musi być śpiew skowronka wzlatującego nad łanem, wystarczy mi warkot samolotu, wystarczy, że sąsiad wbija gwoździe albo sąsiadka tłucze kotlety – byle myśli trochę podleciały, byle coś się zakołysało, byle się zmieszało realne z wyobrażonym, byle domyślne nie stało się oczywiste.

Kiedy moja pamięć słuchowa wraca do pierwszego mieszkania przy ulicy św. Stanisława, znajduje tam odgłos skrobania garnków dobiegający z wychodzących na podwórko, otwartych okien kuchennych. Po-

dwórko było cieniste, nie docierało tu słońce, za to kiedy się wychyliłeś przez okno, mogłeś zobaczyć w górze prostokąt błękitnego nieba. Kto wie, czy moim pierwszym kolorem nie był ten błękit, pierwszym zapachem swąd przypalonych ziemniaków, pierwszym odczuciem rześkość powietrza. Chyba moje zmysły obudziły się któregoś letniego dnia, kiedy rano, po przebudzeniu, stanąłem w otwartym oknie. Zmysły to przecież nasze okna na świat.

Podwórko było dla mnie jednym z najważniejszych miejsc na ziemi. Nie tylko moje podwórko na Stanisława i to drugie, na Krakowskiej, ale także podwórko u Waldka na Podbrzeziu, u Adka na Katarzyny, u Tolka na Piekarskiej. I wszystkie inne, które były boiskami, bitewnymi polami, salami rozpraw sądowych, miejscami zaprzysiężeń i powierzania tajemnic, polowań na szczury i na dziewczyny, lepienia bałwanów, wymian znaczków na guziki, guzików na szklane rurki do strzelania grochem, rurek na gumowe wentyle do rowerowych opon. Z wentyli robiło się proce, a dobrą procę można było wymienić na serię trójkątnych znaczków z Borneo, Jawy, Sumatry, Celebes i Nowej Gwinei. Albo Nowej Kaledonii. Albo na bryłkę kalafonii; wszystko potrafiło wtedy być Nowe.

I były podwórka scenami operowymi, na których ktoś śpiewał, że gdy lat dwadzieścia miał jego dziad, pięknym zdawał mu się świat. Salami koncertowymi, w których grali skrzypkowie, akordeoniści, mandoliniści i fleciści. Stawały się cyrkiem pod gołym niebem, z prawdziwymi błaznami, żonglerami, czarodziejami, akrobatami, połykaczami ognia i z dziewczynką z gumy, która na rozpostartym na betonie dywaniku robiła mostek, a potem jej ręce wędrowały pomiędzy rozstawionymi nogami i mogłeś zobaczyć jej uśmiechniętą twarz w sąsiedztwie stóp w różowych pantofelkach. Przychodzili też beznodzy albo bezręcy żołnierze i śpiewali o czerwonych makach, co z polskiej rosły krwi, i o tym, że rozszumiały się wierzby płaczące, gdy żołnierz drogą maszerował.

Z okien i ganków spadały na podwórko monety zawinięte w papierki. Artyści zbierali je po zakończeniu występów i odchodzili. Po chwili można ich było jeszcze usłyszeć z sąsiedniego podwórka, z następnego już ciszej – a potem słyszało się ciszę. W tę ciszę powracały dźwięki dochodzące z mieszkań – odgłosy mycia naczyń, prania na blaszanych tarkach, terkot maszyny do szycia, czasem jakieś krzyki i rozmowy pro-

wadzone z okna do okna przez panie sąsiadki. Podwórka stanowiły wspólnotę dźwiękową, każde mieszkanie dzieliło się z innymi tym, co miało akurat do wyrzucenia przez okno.

Pojawiali się na podwórkach druciarze łatający dziurawe garnki, szklarze z drewnianymi, pełnymi tafli szklanych nosidłami na plecach, ostrzyciele noży i nożyczek, zbieracze gałganów, sprzedawcy szczap na rozpałkę, ziemniaków na zimę i maści na odciski. Każdy miał swoje zawołanie, obwieszczał swoje przyjście inaczej, na każdego czekały chore sprzęty domowe, wystygłe piece, obolałe stopy. Nam, chłopcom, najbardziej podobali się panowie ostrzący, bo jak ostrzyli, to leciały iskry.

Teraz już nie buduje się podwórek, domy odsunęły się od siebie, wyrosła między nimi trawa i alejki, pojawiły się matki z wózkami, nie ma gdzie kopać piłki, a żeby wybić szybę w jakimś oknie trzeba się mocno natrudzić – i chyba już nikomu nawet się tego nie chce. Podwórka były wielkim, wspólnym dla kilku domów pokojem dziecinnym, przedłużeniem wielu mieszkań, rozległym balkonem na parterze. Na swoim podwórku czuliśmy się bezpiecznie, nikt nieproszony tam nie przychodził, w nasze zabawy wtrącały się tylko mamy wołając na obiad albo do odrabiania lekcji, zawsze w najmniej odpowiednim momencie.

Pierwsze rozczarowania. Dzieciństwo to czas oczarowań i rozczarowań. Kiedyś z którymś z kolegów znaleźliśmy nad Wisłą cieniutką, przezroczystą skórkę z pasztetówki. Jak się ją nadmuchało, robił się z niej całkiem porządny, duży balon. Opowiedziałem o tym w domu prosząc mamę, żeby kupiła pasztetówki, ale takiej z końcówką. Mama dopytywała się uporczywie, czy ja też dmuchałem, jakoś nie było jej spieszno kupować tę pasztetówkę, ale w końcu któregoś dnia przyniosła do domu. Chyba nie najlepszą kupiła, bo po pierwsze tamta znad Wisły nie miała na końcu węzełka i drewnianej zatyczki, a po drugie, choć nadymałem policzki z całych sił, powietrze nie chciało przejść ze mnie w za grubą, co było widać na pierwszy rzut oka, skórkę.

Po wielu latach, kiedy zdarzało mi się znajdować w krzakach nad Wisłą i innymi rzekami takie gumowe skórki, wiedziałem już, że rzeczywiście służą do dmuchania, a nawet robienia w balona – ale że raz użyte nie nadają się już do zabawy.

Podobne pasztetówkowemu rozczarowanie spotkało mnie kilka lat później, kiedy w „Historii niebieskiego mundurka" wyczytałem, że żując pracowicie kawałek gumowego kalosza można uzyskać wspaniałą

gumę do żucia, prototyp tej dzisiejszej, o istnieniu której nikt jeszcze wtedy nie wiedział. Wybłagałem możliwość wżarcia się w stary kalosz, ale choć pracowałem zębami do bólu szczęk, nie udało mi się przerobić piszczącego kawałka gumy na coś plastycznego i lepkiego, z czego potem, tocząc nim po bokach krowy, można było zrobić znakomitą, elastyczną, sierściową piłkę. Może i dobrze, bo i tak bałbym się zbliżyć do pasących się nad Wisłą krów.

Poza pasztetowym i kaloszowym, zapamiętałem jeszcze baranie rozczarowanie. Byłem z mamą w kinie „Warszawa" (dawniej „Atlantic" i teraz znowu) na pięknym amerykańskim filmie o Robin Hoodzie i strasznie mi się spodobało, kiedy ten gruby ksiądz zajadał przy ognisku barani udziec. Więc mama kupiła kiedyś kawałek baraniny i upiekła go dla mnie w rondelku. Ale, choć pozwoliła mi go zjeść bez użycia noża i widelca, brakowało mi ogniska i tego gnata, za który można by go było trzymać, a nawet nim wymachiwać. Pozostał sam smak baraniny, dość paskudny, a przecież nie o to chodziło. Opowiadałem co prawda kolegom, że zjadłem udziec barani, ale czułem, że to nie całkiem to – a nawet całkiem nie to.

Nie oskarżałem mamy o skąpstwo, ale przekonałem się, że dorośli nie znają dzieci i choć są dla nich dobrzy, to kupują im nie taką jak trzeba pasztetówkę, nie taką jak trzeba baraninę i chodzą nie w takich jak trzeba kaloszach.

Dzieciństwo miodem i mlekiem płynące. Podobny współczesnym dzieciom, które widząc pierwszy raz krowę na wakacjach dziwią się, że nie jest fioletowa jak ta na opakowaniu mlecznej czekolady, zdziwiłem się kiedyś, że poza pysznym sztucznym miodem istnieje też i prawdziwy. Sztuczność miodu była dla mnie czymś naturalnym, a naturalność sztucznym. Kiedyś pan listonosz przyniósł paczkę od taty, mama rozpakowała ją, żeby sprawdzić czy wszystko co w niej jest zgadza się z tym co napisane na papierku (była okupacja, więc poczta musiała działać bez zarzutu) a ja, zanim wyprawiła pana listonosza podpisując odpowiedni dokument, wypatrzyłem wśród zmiętych papierów rozchełstanej paczki kostkę miodu; poznałem ją po charakterystycznej, podobnej do tego, co się czasem z ucha wydłubywało, złocistej barwie. Ukryłem się z nią w kącie za szafą. Kiedy mnie po chwili mama tam na kradzieży i obżarstwie nakryła, połowy mydła już nie było. Spieniony goryczą i żalem za prawdziwym sztucznym miodem puszczałem ustami

i nosem mydlane bańki. Nie wiem, czy mama bardziej użalała się nad moim losem, czy nad losem mydła, które było wtedy rarytasem.

Opowiadano, że Niemcy robią mydło z Żydów. Może to i była prawda, a bo ja wiem? Był w domu – ale to pamiętam już z Krakowskiej, z naszego powojennego mieszkania – w szufladzie wielkiego biurka taty kawałek mydła, żółty, nieregularny, jakby ugnieciony w dłoni i ja go miałem za to żydowskie mydło. Aż tu kiedyś w Sylwestra mama wzięła go i na tarce do ziemniaków na placki ziemniaczane utarła na podłogę, żeby się lepiej tańczyło i się okazało, że to był wosk – a wosk przecież się z pszczół robi albo ze świeczek, nie z Żydów.

Szafa od wczesnego dzieciństwa źle mi się skojarzyła i żaden frojd nie ma tu nic do rzeczy. Miałem swoje żołnierzyki, ale od małego zdominowany przez kobiety (ojciec pracował poza Krakowem albo siedział w obozie), chcąc poznać ich dziwny świat, przystawałem chętnie na wspólne ze Sławcią zabawy jej lalkami. Kiedyś zabrakło mleka, żeby je nakarmić, strasznie wrzeszczały z głodu i Sława postanowiła, że zrobimy mleko z soli, bo też biała. Jakoś dziwnie nie chciała się woda od tej soli zafarbować, była uporczywie przezroczysta jak woda, sypaliśmy więc i sypali tej soli coraz więcej, aż się wreszcie udało uzyskać może nie mleko, ale coś o wiele lepszego, bo gęstą śmietanową masę. Ponieważ lalki miały sklejone kauczukowe usta (dopiero później zrobiliśmy im dziurki w buziach jak się patrzy), ja byłem tym, który *per procura* musiał wypić, cośmy nawarzyli. Nauczony mydlaną aferą skończyłem za szafą, która coraz częściej stawała się miejscem kaźni. To, co się ze mnie w torsjach wylewało było okrutnie gorzkie, lecz kto wie, czy nie bardziej gorzkie były moje słone łzy.

I krwią z nosa. Znielubiłem w końcu tę szafę, bo nie chciała się dla mnie otworzyć i głucha na moje szlochy w niczym mi nie pomagała. Każdy szuka w momentach nieszczęścia jakiegoś kącika, w którym mógłby się zaszyć; moim kącikiem był kąt za szafą. Tam się chroniłem karcony przez mamę i tam usiłowałem dojrzeć do przemiany, w wyniku której nieposłuszne dziecko stanie się mądrym i grzecznym chłopczykiem. Zasmarkany z żalu i upokorzenia żłobiłem paznokciami swoje żale w deskach szafy czekając aż będzie mnie stać na to, by pokonując poczucie poniżenia wyjść i przeprosić mamę obiecując obłudnie, że to (nie pamiętam co) nigdy już się nie powtórzy. To (nie pamiętam co)

powtarzało się wbrew obietnicom, w które ani mama, ani ja nie wierzyliśmy i wielokrotnie wędrowałem za szafę, do tego mojego czyśćca.

Aż się kiedyś szafa przede mną otworzyła. Bawiliśmy się w ciuciubabkę, biegałem po pokoju z szalikiem na oczach i rozgarniając przestrzeń rozpostartymi szeroko rękami, usiłowałem złowić w niej dotykiem, skoro mi wzrok zabrano, rozchichotaną (słuchu mi nie zabrano) siostrzyczkę. Krawędź drzwi otwartej szafy wsunęła się bez trudu między moje rozpędzone ręce, za którymi pędził na zatracenie mój nos. Dwudrzwiowa szafa była przyzwyczajona do symetrii, wycelowała dokładnie w środek twarzy. Dobrze, że nie pamiętam tego, co czułem. Teraz, kiedy odzyskałem już przytomność, wiem, że nie umawialiśmy się wcale z szafą, że się z nami będzie bawiła w ciuciubabkę.

Drugie nosa łamanie. Niedługi czas później mój nos złamał się znowu, tym razem w trakcie moich ze Sławcią fikołków na łóżku. Szczęściem dla mnie to drugie złamanie naprawiło skutki pierwszego. Nos trzeba łamać zawsze parzystą ilość razy, najpierw w lewo, potem w prawo – albo odwrotnie. Forma po tym zderzeniu z metalową poręczą łóżka wróciła do formy, natomiast treść, czyli przegroda w nosie, nie – pozostała niesymetryczna. Ale, jak powiedział Tuwim, symetria jest estetyką idiotów. Nie pamiętam zresztą, co było pierwsze – szafa czy łóżko. Może nos to pamięta, ale nie chce mi tego zdradzić, ma to w nosie.

Najpierw obowiązek, a potem... Ojciec miał tylko cztery klasy szkoły podstawowej. Pracował w sanatorium w Bystrej i tam poznał mamę. Przyjechała na leczenie gdzieś około 1924 roku, nie wiem – ale przecież nie piszę kroniki rodzinnej i w dodatku nikogo, nie wykluczając mnie, to nie interesuje. Tam się poznali, pewnie pokochali, długo czekali, wreszcie się pobrali. W 36-tym urodziła się moja siostra, w 39-tym ja, w trzy miesiące później wojna. Z tym mną było trochę kłopotów, doktor Szancenbach, ojciec Jasia[22], zakazał mamie mnie mieć, bo groziło to Bóg wie czym. Ale mama się uparła – a na upór kobiet nie ma sposobu – i ryzykując swoim i moim życiem doprowadziła rzecz, czyli mnie, do końca. Urodziłem się w krakowskim Szpitalu Narutowicza

[22] Jan Szancenbach (1928–1999), malarz, pedagog, m.in. rektor ASP w Krakowie, przyjaciel Grzywacza. Patrz: rozdział „Jasiu" w niniejszej książce.

w dziesiątym miesiącu (punktualność nigdy nie była moim mocnym punktem), tłusty (cztery i pół kilo), owłosiony i wrzaskliwy.

Kiedy mama i tata się rozdzielili w 39-tym, długo się potem nie mogli odnaleźć i tylko przypadek sprawił (już ja w to wierzę!), że go kiedyś mama zobaczyła przez okno. Jakie okno? Gdzie? Szedł podobno (niepodobna!) obok wozu, na którym wieziony był do szpitala jakiś ciężko ranny żołnierz. Tata go konwojował. Nigdy nic takiego rannemu żołnierzowi nie robiłem, ale pewnie było to na tyle ważne, że jak tata zobaczył mamę, to jej tylko pomachał ręką, pokazał na tego konwojowanego i poszedł dalej (już to widzę!). Wrócił, jak oddał żołnierza do szpitala – i został z mamą do śmierci. Zapamiętałem tę naukę: najpierw obowiązek, a potem obowiązek. Tata znał wagę poświęcenia i kiedy Polska odzyskała niepodległość i on też mógł, to jednak wybrał babę z dwójką bachorów.

Pierwsza gwiazdka. Nie usłyszałem nic, ale mama i ciocia pobiegły do kuchni sprawdzić, co uderzyło o parapet. Wróciły po chwili z kolorowymi paczkami, które znalazły za oknem. Była wigilijna noc, więc tylko aniołek mógł nam te gwiazdkowe prezenty podrzucić. Rozgorączkowany i trochę przestraszony dopytywałem się, jak wyglądał, czy podobny był do tego mojego Stróża znad łóżka, ale niestety nie zdążyły go zobaczyć, bo kiedy wybiegły na ganek, już odleciał, bo nie miał czasu, a poza tym było już dawno po godzinie policyjnej. Paczki pachniały piernikami, szeleściły cukierkami i były w nich kolorowe ołówki i ołowiani żołnierze. Miałem więc wreszcie swoją armię i mogłem się włączyć w wojnę. Najbardziej cieszyli mnie żołnierze leżący i celujący z karabinów. Takie leżące figurki stały na polu bitwy najpewniej, były najtrwalsze – stojące często się przewracały i traciły głowy albo karabiny. Ale cóż, zabawa w wojnę to nie zabawa i trzeba było wysyłać do boju nawet takich bezbronnych i bezgłowych żołnierzy, czekając na posiłki, z którymi niechybnie gwiazdka przybędzie w następnym roku.

Pierwsza gwiazda, którą nauczyłem się odnajdować na niebie, to była Gwiazda Polarna. Podobnie jak pierwsza Gwiazdka, i ta skojarzyła mi się z zapachem pierników – ale dodatkowo jeszcze z Wielkim i Małym Wozem. Pokazał mi ją profesor Hajnos w szkole podstawowej, kiedy zabrał nas kiedyś całą klasą pod kopiec Kościuszki, o zmroku. Minęło już kilkadziesiąt lat, a ja to pamiętam, jakby to było wczoraj. Niech się

nauczyciele nauczą, że w życiu dziecka liczy się każdy dzień i że tak, jak zdarzają się dni zmarnowane, tak też bywają dni niezapomniane. To była prawdziwa wyprawa. Kiedy po kilkudziesięciu latach leciałem dżambodżetem do Ameryki, nie przeżywałem takich uniesień, nie opanowywały mnie takie dreszcze emocji jak wtedy.

Wsiedliśmy w tramwaj na Krakowskiej u wylotu Miodowej i wysiedliśmy na Salwatorze. Po niedługim marszu pod górę znaleźliśmy się w pobliżu Kopca. Niebo było czyste, roziskrzone gwiazdami. Wiedzieliśmy wtedy, czym jest wszechświat. Teraz już mało kto wie, czym on jest, ale my wtedy znaliśmy skalę wszechrzeczy, porażała nas swoją niewyobrażalną potęgą i rozległością. Gdybyś w środku Rynku, na Sukiennicach, umieścił wirującą pomarańczę i gdybyś potem pojechał do Tyńca i tam umieścił główkę od szpilki krążącą wokół tej pomarańczy, to może zbliżyłbyś się do wyobrażenia o wielkościach, o których mówimy na lekcjach geografii. Albo weź włos do ręki, pomnóż go przez milion i jeszcze raz – a będziesz miał w dłoni Barbakan.

Te pomarańcze, które widywało się w latach stalinowskich tylko na obrazkach, to była robota wywrotowa – Ustrój Przyszłości zajmował się rekordami w hodowli wielokilogramowych kartofli i pomidorów – ale osiągnięcia państw Układu Warszawskiego (nie pamiętam, czy już wtedy istniał) były zdaniem Hajnosa o wiele za duże, by sporządzić model imaginacyjny Układu Słonecznego – mocując na Sukiennicach miczurinowskiego pomidora trzeba by było z czereśnią pojechać do Zakopanego a mało który z nas wiedział, gdzie to jest zakopane.

Pięć odległości tylnych kół Wielkiego Wozu (jak będę pytał i ktoś powie – Wielkiej Niedźwiedzicy, to będzie to samo) odmierzonych w linii prostej pozwoli wam znaleźć Gwiazdę Polarną, wybawienie zagubionych podróżników. Życzę wam, żebyście jej nigdy nie zgubili. Każdy z nas ma swoją własną Gwiazdę Polarną – tylko nie szukajcie jej na końcu dyszla.

Pokazywał nam jeszcze Mały Wóz, który najłatwiej znaleźć wychodząc od Polarnej, pokazywał Syriusza i Oriona, mówił o spadających gwiazdach, o planecie Ziemia – a potem pozwolił zjeść kanapki, które każdy z nas zabrał z domu na Wyprawę. Wróciliśmy na Krakowską w nabożnym skupieniu, jakbyśmy byli w kościele, i pamiętam, że było to piękniejsze niż pierwsza komunia – choć za lekcje geografii nie dostawało się zegarka.

Moje pierwsze zabójstwo. Profesor Hajnos umarł, kiedy byłem jeszcze w szkole. Dowiedzieliśmy się, że umarł przez nas, bo byliśmy niegrzeczni. Tak samo przeze mnie umarł potem, już w Liceum, nasz łacinnik, profesor Szujski, syn znanego historyka[23]. Wykończyłem niemało tych nauczycieli, którzy za nic nie chcieli umrzeć na inną chorobę, jak tylko na moją i moich kolegów niesforność. Zanim umarł, Hajnos nauczył nas jeszcze, jak czytać poziomice na mapie. Kazał ulepić z plasteliny coś na kształt kobiecej piersi o jednym łagodnym a drugim stromym zboczu i potem pokroić to poziomo na plasterki grubości jednego centymetra i popatrzyć z góry. Tam, gdzie trzeba by się było wspinać z wysiłkiem, poziomice biegły blisko siebie i gęsto jak schodki – tam, gdzie wchodziłeś bez trudu, odległość między nimi się zwiększała.

Pierwsza pierś. Kiedyś u wujka Adama na Meiselsa wszedłem do pokoju, w którym siedziała ciocia Jadzia i trzymała na kolanach Mirkę. Mirka była malutka jak lalka i głośno płakała. Ciocia wyjęła z sukienki górną część swojego brzucha i zaczęła wpychać po kawałku do buzi Mirki. Nie wiedziałem, co się dzieje, ale mi mama wytłumaczyła, że ciocia karmi Mirkę piersią. Pamiętałem, że jeszcze nie tak dawno temu ciocia Jadzia miała wielki brzuch i mówiła, że ma tam dzidziusia – teraz na dole była już płaska, za to u góry miała tę wielką i białą pierś, która służyła do karmienia tego dzidziusia. O tym, że są dwie piersi, przekonałem się jeszcze później, oglądając na wystawie zakładu fryzjerskiego wujka Adama gipsowe popiersie półnagiej kobiety w rudej peruce. Jej odsłonięta pierś była niewielka, za mała, żeby się można było najeść, za to obok, pod szmatką, można się było domyślić drugiej takiej samej. Pomyślałem, że kobiety mają u góry albo dwie małe piersi, albo jedną dużą, o wiele większą od głowy Mirki.

Bomba i cygaro. Bałem się wujka Adama, bo kiedyś, jak mnie strzygł, groził, że jak nie będę siedział spokojnie, to mi obetnie ucho. I jeszcze się ze mnie śmiał, że jestem taki kłapciaty, że trzeba by mi uszy przypiąć pluskiewkami do głowy. Nienawidziłem strzyżenia, bo mi zawsze

---

[23] „Znanym historykiem" Szujskim mógł być najpewniej Józef Szujski, czołowy przedstawiciel krakowskiej historycznej szkoły „Stańczyków"; cóż, kiedy jeden z jego dwóch synów, Władysław, poległ jako legionista w 1915, zaś drugi, Marian, urodzony w 1926, zmarł po 10 dniach; żadną więc miarą nie mogli edukować Grzywacza.

nawpadało dużo kłujących włosów za koszulę. Lubiłem za to, kiedy mi ciocia Lena robiła na głowie fale. Ciocia Lena pracowała u innego fryzjera, na Krakowskiej – kiedy tam przychodziłem i nie było klientek, moczyła mi włosy, zawijała na wałkach i sadzała pod maszyną do suszenia – wielkim, lśniącym srebrzyście hełmem. Czułem się w nim jak rycerz (Babcia dała mi kiedyś książkę pod tytułem „Jak Zbylut został rycerzem" – pewnie w niej znalazła dla mnie imię) i to rycerz w aeroplanie albo w autożyro – bo hełm wył okropnie i kiedy się pod nim siedziało, nic innego nie było słychać.

W swoim pokoju wujek Adam przechowywał za szkłem, na półce kredensu, odłamek bomby, który o włos (był fryzjerem) byłby go zabił, kiedy stał przed swoim zakładem zamiast schować się w schronie. Widywałem obrazki z bombami podobnymi do cygar wylatujących z brzuchów samolotów, ale kiedy wujek wreszcie pokazał ten, nie wiadomo feralny czy fortunny odłamek bomby, byłem rozczarowany, bo w niczym bomby nie przypominał i wujek mógł znaleźć na ulicy kawałek byle czego i opowiadać byle co. Wolałbym, żeby odłamki bomb były małymi bombkami, bo wtedy nie miałbym wątpliwości, czy ktoś cygani czy mówi prawdę. Obok tego szarego, bezkształtnego kawałka żelaza leżał, też w charakterze relikwi, popiół z cygara, które kiedyś udało się wujkowi wypalić bez strzepywania. Choć kruchy i delikatny, był dowodem na prawdomówność wujka – miał nie budzący wątpliwości kształt cygara i kawałek niedopalonej brunatnej końcówki. Okazało się, że prawda wcale nie musi być twarda jak stal.

Wujek Adam był fryzjerem, a zawód fryzjera polega na ciągłym gadaniu i nie zawsze udaje się fryzjerowi, nawet doświadczonemu, znaleźć wystarczającą ilość prawdziwych historii do opowiadania.

Linia i plama. W witrynach damskich i damsko-męskich zakładów fryzjerskich, poza kobiecymi popiersiami z pokolorowanego gipsu i od czasu do czasu figurkami Matkiboski, stały duże słoje z pijawkami, które łaziły niemrawo po szklanych ścianach i były podpisane, że są codziennie świeże. Te pijawki przystawiało się paniom do szyi i dyndały im za uszami pęczniejąc od wypitej krwi, podczas kiedy klientki gawędziły beztrosko z manikiurzystkami. Kiedy pijawki dość już się napiły, odrywało się je od pań i wrzucało do popielniczek, obok zakolorowanych na czerwono szminką papierosowych ustników. Leżały tam bez ruchu, tłuste i lśniące, nikomu już niepotrzebne, zużyte. Wyrzucano je

potem razem z niedopałkami do wiader na śmieci. Bałem się tych pijawek, że wezmą i mi się przyssą. Ale jeszcze bardziej bałem się pająków. Pijawki łaziły obrzydliwie powoli, na przemian puchły i cieniały, a pająki, choć niezmiennie cienkie, biegały obrzydliwie prędko. Trudno sobie wyobrazić parę zwierząt bardziej się od siebie różniących, choć jednako paskudnych. Pijawka nie ma ani jednej nogi, chyba, że sama jest nogą – za to u pająków nóg jest dużo, o wiele za dużo i to pozwala im tak migiem biegać. A niechby im się te nogi połamały! Pająk cały jest suchy, wszelką swoją wilgoć w pajęczynę zamienia – a pijawka nie dość, że w wodzie siedzi, to jest niczym innym jak przebrzydłym workiem na płyn i do tego jeszcze się krwią opija. Żeby wyrysować pająka potrzeba ołówka albo nawet piórka, które robi cienką kreskę – a dla pijawki trzeba użyć pędzla umaczanego w wodnej farbie.

Pająków bałem się już wtedy, kiedy nie wiedziałem jeszcze, że się ich boję. Mama opowiadała, że kiedy, mały jak pajączek, miewałem gorączkę, to wrzeszczałem: pająki! pająki! Ale ja bym mamie nie wierzył, bo kiedy indziej mówiła, że bardzo długo nic nie mówiłem, aż się kiedyś odezwałem od razu pełnym zdaniem: pada deszcz a tata nie wziął pajasioja. Urocze. Mamy wkładają w pamięć bezbronnych dzieci różne swoje marzenia i pomysły, a dzieci dźwigają je potem przez resztę życia. A posadzić by jedną z drugą w kozie i kazać napisać 50 razy: nie będę własnemu dziecku wkładała w usta parasola. A poza tym, jak patrzę na swoje pierwsze zdjęcie, nie pajączka widzę, tylko tłustą, białą pijawkę. Mama mi opowiadała – chyba po niej mi została ta mania opowiadania – żem okropnie mocno ssał, aż jej krew z sutków leciała. Nie mówiła tego z wyrzutem lecz z niejaką błogością, może i wdzięcznością, że się ktoś do jej piersi z taką namiętnością przysysał. Mama nie mama, strasznie lubię się przysysać i mało znajduję w życiu wartości większych niż się przysysanie. Szczęśliwy jestem, że się do ssaków zaliczam i żem ssamiec.

Kolekcjonerstwo. Żeby polubić jakieś zwierzątka i przestać się ich bać, trzeba je kolekcjonować – to znaczy zabijać i włączać do kolekcji. Nie kolekcjonowałem węży, pająków ani pijawek; węża nie potrafiłem upolować, bo się go bałem, o pająkach mówiło się, że ich nie wolno zabijać, bo to źle znaczy, a pijawka za bardzo mnie brzydziła, żeby się nią w jakikolwiek sposób zajmować. Za to kolekcjonowałem motyle i chrząszcze, czyli *Lepidoptera* i *Coleoptera*. Motyle i chrząszcze nie są groźne, można je spokojnie przy pomocy szpilek włączać do kolekcji,

czyli do pudełek na motyle i do pudełek na chrząszcze. Tego zajęcia nauczył mnie w pierwszej licealnej Andrzej[24], który się tego nauczył od swojego ojca, nauczyciela biologii w Byczynie. Chodziłem z Andrzejem do Muzeum Przyrodniczego na Sławkowską i spędzaliśmy tam godziny na oglądaniu gablot z tysiącami owadów. Pachniało naftaliną i rosołem. Naftalina w takim miejscu była zrozumiała, pochodzenie rosołowego zapachu zrozumiałem później; w preparatorni stale gotowały się w kotłach zwierzęta, których szkielety można było potem oglądać w gablotach. Ale te inne zwierzęta mnie nie interesowały, nie interesowały mnie nawet owady inne niż łuskoskrzydłe i tęgopokrywe. Brzydziłem się ich i jeśli polując złapałem przypadkowo do ręki coś, co nie należało do jednej z dwóch kolekcjonowanych rodzin, rzucałem z obrzydzeniem. To, co było przedmiotem pasji, było okazem – reszta paskudztwem. Gdyby na przykład karaluch był chrząszczem, mógłby mi łazić po ręce – ale nie był i musiałem prosić Andrzeja, żeby mi go w mojej kuchni upolował i nabił na szpilkę. Włączyłem go do kolekcji, ale po kilku dniach wyłączyłem, bo nie chciał przestać mnie brzydzić. Motyle, chrząszcze i ja stanowiliśmy jedną rodzinę; wije, ważki i *Homoptera* nie miały do tej wspólnoty wstępu. Wije wiły się nerwowo z chrzęstem chitynowych segmentów, ważki trzeszczały, szeleściły i były suche jak pająki. A *Homoptera*, czyli pluskwiaki, śmierdziały.

Kolekcjonerstwo wymagało czasem heroizmu. Nie upolowałeś inaczej Grabarza – pięknego czarnego chrząszcza w poprzeczne żółte pasy – jak tylko wykopując ziemną pułapkę i umieszczając na jej dnie kawałek mięsa, które po kilku dniach śmierdziało niemiłosiernie – ale dopiero wtedy mogłeś się go tam spodziewać. Pamiętam też wędrówki na Błonia z wiadrem, łopatką i sitkiem. Krowie łajno trzeba było łopatką przełożyć do wiadra z wodą, dobrze rozbełtać, a potem przez sitko odcedzić piękne, połyskujące czarno chrząszcze gównojady, czyli *Histeridae*. Ale najgorsze było preparowanie gąsienic motyli i ciem. Bardzo skomplikowane. Się taką gąsienicę uśmiercało eterem albo chloroformem i potem wywałkowywało obsadką do pióra jej zawartość przez otwór z tyłu. Wyciekało z niej wszystko, co tam było, a na końcu kawałeczek kiszki stolcowej. Się go ucinało i nadziewało tamtędy gąsienicę na końcówkę szklanej pipetki do zakraplania oczu

[24] Andrzej Skalski (1938–1996), doktor zoologii, dyrektor Muzeum Okręgowego w Częstochowie. Patrz też: „Było nie było", fragment pt. „Andrzej".

albo nosa. Jeszcze trzeba było niteczką obwiązać to jelitko, żeby się nie zesunęła cała skórka, a na drugi koniec pipetki naciągnąć gumową rurkę, żeby było którędy dmuchać. Dmuchać trzeba było delikatnie i równomiernie, oddychać przez nos jak przy grze na flecie i jednocześnie uważać, żeby nie rozdąć gąsienicy nadmiernie ani jej niedodmuchać. A wszystko odbywało się tak: na patelnię sypało się piasek i stawiało na gazowym palniku, na ten piasek się kładło szklaną próbówkę, do której się wsuwało tą nadmuchiwaną gąsienicę i ona wtedy w tym nagrzanym w próbówce powietrzu wysychała zachowując swój kształt. Jak było za gorąco, to się zwęglała i traciła kolory. A na koniec obcinało się kiszeczkę, w pustą i suchą jak papierek wydmuszkę wpychało się delikatnie watę nasyconą czymś tam, zatykało patyczkiem z dziurką na szpilkę, przy pomocy której umieszczało się okaz w kasetce.

Motylki i kwiatki. Budowanie kolekcji nie zawsze było przyjemnością, ale okaz własnoręcznie upolowany, spreparowany i opisany miał wartość niezwykłą, w którą wpisały się emocje nie mające sobie równych. Do oznaczania owadów służył klucz, który nazywał się „Opriedielitiel nasjekomych". Opriedielaliśmy te nasjekomyje topiąc oczy w morzu cyrylicznych bukw, gdzie jak wysepki pojawiały się czasem łacińskie nazwy pisane normalną kursywą i pozwalające odetchnąć z ulgą, bo przecież takie same widniały przy okazach Muzeum Przyrodniczego.

Od dawna już chłopcy nie uganiają się za motylami z siatkami na kijkach. Pewnie to i dobrze, że zwyciężyły dziewczyńskie żale nad motylkami nabijanymi na szpilki. Gdyby tak jeszcze dziewczynki dały się namówić na pozostawienie w spokoju kwiatków i nie mordowanie ich w celu wykonywania wiciawianków i wrzucania ich do falującej wody oraz bycia uwodzonymi i przepraszanymi przy pomocy bukietów, świat wolny od przemocy i morderstw byłby tak piękny, jak to się dziewczynkom marzy. Chyba jednak do tego nie dojdzie, bo czułość dziewczynek dla tworów natury ogranicza się do tego, co łazi, fruwa albo pływa – ale już takie na przykład kryształy, wyrosłe w skalnej szczelinie, mogą iść na ścięcie, można je szlifować, polerować, więzić w obrączce, kolczyku i kolii; odkąd Mikołay Rey odgęsił nasz język, nieyedna dziewka chętnie za taką ozdobę odda swoje e. Nawet ięzyka użyje.

A chłopięcy świat jednak nie chce się wyrzec polowań i kolekcjonowań. W osiemdziesiątym pierwszym dostałem pisany kolorowymi

długopisami list od Piotra Osęki[25]: „Kochany Zbylucie! Dowiedziałem się że umierz tak preparować owady nieżywe, że można je trzymać w domy i niezaśmierdną. Prosiłbym cie żebyś mi najprędzej jak możesz napisał jak to się robi poniewasz interesuje się owadami. Wszystkiego najlepszego w imieniu swoim i rodziców życzy ci przyjaciel Piotruś." Posłałem przyjacielowi przedwojenną broszurkę o preparowaniu i mam nadzieję, że mu w domu nie śmierdzi.

***Leptinotarsa decemlineata*.** Na początku lat pięćdziesiątych amerykańscy imperialiści zrzucili na tereny państw miłujących pokój oraz ziemniaki ze skwarkami i kwaśnym mlekiem znaczną ilość żywych okazów entomologicznych z rodziny Tęgopokrywe, o polskiej nazwie Stonka ziemniaczana. To były bardzo ładne chrząszcze, żółte w czarne prążki, zaliczające się do *Chryzomelidae* i pustoszące przy pomocy swoich czerwonych gąsienic ziemniaczane pola. Przez kilka lat wieśniacza dziatwa szkolna w chwilach wolnych od szkoły, kościoła i wypasu krów walczyła z imperializmem zbierając te chrząszcze i ich pomiot do wypełnionych naftą słoików po dżemie. W tę walkę włączała się, w ramach sojuszu wsi i miast, młodzież wyjeżdżająca z miast na wakacje w postaci hufców harcerskich i junaków ze Służby Polsce. W latach tych spadł znacznie przyrost naturalny w naszym kraju, bo junacy, zamiast zajmować się rutynowo w szuwarach szukaniem mrówek w szarawarach junaczek, szukali stonek w ziemniakach i wypełniali nimi słoiki i patriotyczny obowiązek Służby Polsce. Dzięki temu nasz kraj ziemniakiem jak stał, tak i stoi.

Zimioki z przychlipką. Ziemniaki bardzo pożywna jest żywność, o czym na własną gębę mogłem się przekonać w jedne z wakacji w owym czasie. Ele mele dudki – gospodarz wcale nie był malutki i nazywał się Jan albo Jasiek, gospodyni garbata – Wiktusia, a córeczka smarkata – Zosia. Syn nazywał się normalnie – Józek – i był moim kolegą wakacyjnym, kiedy mnie mama na dwumiesięczny wikt i opierunek do pani Wiktusi oddała, a ja za to sprzydać się miałem przy pasaniu, przy żniwach i w ogóle. To zresztą najpiękniejsze wakacje jakie pamiętam. Ziemniaki jadało się z przychlipką, czyli kwaśnym mlekiem w glinianej fasce, gęstym, że łyżką kroić, i z okrasą – skwarkami ze słoniny pokrojonej w grubą kostkę. Ziemniaki były trochę zmiażdżone

[25] Piotr (1973), syn Andrzeja Osęki (1932), krytyka sztuki, przyjaciela Grzywacza.

pucką i wysypane na dużą miskę. Każdy miał swoją łyżkę, ale nie miał talerza – talerze były na zupę i na niedzielnego kurczaka albo sadzone jajko. Pierwszy sięgał do miski ojciec, czyli pan Jasiek. Nabierał ziemniaka ze skwarkami, wkładał do ust i sięgał po przychlipkę. Potem była kolej na gospodynię, na mnie, na Józka i Zosię. I znów gospodarz, pani Wiktusia, ja i tak dalej, aż znikł ostatni ziemniak, a na dnie garnka w resztkach zsiadłego mleka taplały się osamotnione skwarki. Gospodarz odkładał łyżkę, opierał się wygodnie o ścianę i podnosił wzrok ku górze, gdzie spod niskiej powały zwisały lepy czarne od much. Nie wolno nam było wstać od stołu póki pan Jasiek nie beknął i nie powiedział: Dzięka Bogu, pojod. Znaczyło, że może zapalić giewonta, a my możemy wybrać się na grandę po makówki i bób w zagonach między Bilem a Stokłosą, orzechy laskowe w krzakach Ferdka zza Krzoka, karpiele Babki Kaśki, albo zająć się przerabianiem wydrążonych dyń w oświetlone od środka świeczką straszne gęby, ustawione wieczorem na ścieżkach, którymi może pójdą jakieś dziewuchy i narobią wrzasku.

Jajecznica z much. A muchy, poza tradycyjnym łowieniem na lep, łapało się też do wora. Taki wór, naszyty na metalową obręcz albo garnek bez dna, się kładło na ciepły piec w kuchni i czymś tam on musiał być posmarowany w środku, że te muchy tam siadały w środku. Jak już czarno było od nich, to się taki worek zabierało gwałtownym ruchem z pieca, żeby one do środka wpadły, się zakręcało i znowu na piecu, otworem do góry, układało. Bzyczało w nim jak w ulu i chrzęściło – a kiedy już pełny był, to się go brało i tłukło o kamienny próg domu, a potem się wołało cip cip i wysypywało kurom, które na takie zawołanie się zbiegały i wydziobywały wszystko do ostatniej muchy i za to jaja sobie i nam robiły i znosiły gdzie popadnie i jak je znaleźliśmy w nietypowym miejscu, to mogliśmy zjadać z Józkiem jako jajecznicę lub też kogel mogel z cukrem. O jajecznicę się kiedyś na Józka na śmierć obraziłem, bo jajko roztrzepał w garnuszku do imentu przed na patelnię go wylaniem, a mnie mama nauczyła, że się białko najpierw powinno ściąć, a potem dopiero żółtko, już po zdjęciu z ognia, rozprowadzić. Jakeś, chamie, tak tę jajeśnicę spieprzył, to sobie ją sam zeżryj, powiedziałem i sobie poszłem od pieca, na którym on to roztrzepane jajo uprażył.

Łowy. Nie tak dawno temu, kiedy po śmierci Sławci wyrzucałem kolekcjonowane przez nią pamiątki po zmarłej wcześniej mamie i jesz-

cze wcześniej tacie, wzruszyłem się znajdując pod papierem, którym podklejono od tyłu jedno z oprawionych rodzinnych zdjęć, zasuszone, przezroczyste pancerzyki płaskich jak pluskiewka pluskiew. Choć umarły przed dziesiątkami lat i mogły już pachnieć jedynie kurzem i skruszałym papierem, pamięć przyniosła mi ich prawdziwy zapach. Kto wie, jak pachnie pluskwa, ten nie dziwi się, że nie kolekcjonowałem pluskwiaków. Czasem można ten zapach znaleźć na zbieranych w lesie borówkach. Na czarnych jagodach. Dzieci na wsi mówiły, że pewnikiem przeszedł po nich dziad. Albo Żyd.

Ojciec nasączał watę denaturatem, po czym wpychał ją w metalowe rury łóżek i podpalał. Karne ekspedycje na pluskwy odbywały się w niedzielne ranki, kosztem mszy świętej; skaranie boskie z tym robactwem! Zdejmowało się wszystkie obrazy ze ścian, omiatało brzegi materaców, odsuwało szafy i rozdeptywało spadające na podłogę legiony pluskiew. Strasznie śmierdziały. Śmierdział też flit – połączenie blaszanej puszki z blaszaną pompką do roweru, którym rozpylało się jakiś cuchnący płyn. I śmierdział DDT, biały proszek wsypywany we wszystkie zakamarki, w których można sobie było wyobrazić obecność pluskiew. Jeżeli się tego nie robiło, budziliśmy się rano ze swędzącymi bąblami, a prześcieradła były upstrzone krwawymi plamkami. Takich krwawych, czerniejących z czasem plam było też pełno na ścianach; mieliśmy do wyboru czyste ściany albo kilka pluskiew mniej. A pluskwy były i były, podobnie jak były i były wszy. Sławcia miała długie włosy, więc miała ich więcej. Wieczorami mama czesała ją gęstym grzebieniem długo i dokładnie. Z suchym trzaskiem pękały w jej paznokciach białe, uczepione włosów gnidy. Gnida to przyszła wesz – jak się ją zgniotło, to nie przyszła. Potem Sława miała zawiązaną ręcznikiem głowę namaszczoną naftą. Ja miałem mniej tych wszy w moich krótkich włosach, ale też miałem. Czytałem wtedy dużo książek i czytając czesałem włosy. Od czasu do czasu między litery spadała tłusta, biała wesz. Rozgniatałem ją paznokciem, żeby nie przeszkadzała. Nie pamiętam, czy bardziej mnie martwiło, że je mam, czy cieszyło, że jedną z nich zabiłem. Właściwie, to nie były białe. Przezroczyste były i majaczył w ich wnętrzu jakiś szkielet czy coś. Strzelały pod paznokciem. Nie miały zapachu – więc może nie były. Były, były.

Materace. Z końcem lat sześćdziesiątych przyjechał do Krakowa Andrzej Osęka ze świeżo poślubioną drugą żoną. Jechaliśmy taksówką

z dworca i kiedy Hania usłyszała, że na Krakowską, powiedziała, że tę ulicę zna w Krakowie najlepiej, bo mieszkała tam jakiś czas z rodzicami, kiedy po powstaniu warszawskim musieli skorzystać z gościny krakowskiego wujka. Wujek pracował w sklepie z butami Bata, pod 21-szym. Właśnie tam mieszkam, powiedziałem. Poznała bramę, miejsce firmy Bata zajęło obuwnicze MHD. Na pierwszym piętrze okazało się, że otwieram drzwi do mieszkania jej wujka. Przypomniała sobie, że kiedy mieli już wracać do Warszawy, w czterdziestym piątym, właśnie wprowadzali się jacyś państwo z dwójką dzieci. Z dziewczynką i jej młodszym braciszkiem wspaniale się skakało z parapetu na leżące na podłodze, dopiero co przyniesione, materace.

Kiedy masz bez mała 30 lat, poznajesz kogoś całkiem nowego, z obcego miasta i dowiadujesz się żeś z nim skakał ćwierć wieku temu po materacach w twoim własnym pokoju. Coś takiego! I to z żoną własnego przyjaciela! Ja tego skakania nie pamiętam, przypominam sobie za to, że wchodziliśmy ze Sławcią na zamkniętą sedesem muszlę w klozecie, pociągaliśmy za łańcuszek i w szumie pędzącej z żeliwnego zbiornika „The best Victoria" wody pędziliśmy windą do góry, na ostatnie piętro. Na Stanisława wodę spuszczało się konewką.

Pałeczkarz. Krakowska była prawdziwą ulicą z kamienicami po obu stronach jezdni i szerokimi trotuarami. Trotuar na Stanisława też był szeroki, ale naprzeciwko nie było kamienic tylko wiślane wały, potem Wisła, znów wały i Dębniki z ogrodem pana Lisińskiego będącym jedynym pocieszeniem po powrocie z wakacji, bo były tam wspaniałe gruszki, które spadały z wielkich drzew i jak za długo leżały, to łaziły po nich pszczoły i osy. I jeszcze były śliwy i wysoka trawa i do późnej jesieni można było w soboty albo niedziele buszować w niej i wszystko bardzo ładnie pachło.

Ulicą Krakowską jeździł tramwaj, a po Stanisława tylko platony zaprzężone w dwa grubozade konie. Jeden z tych platonów należał do ojca naszego kolegi i czasem można się było nim przejechać – ale tylko do czasu, bo kiedyś tata powiedział, że ten pan co ma platon jest folksdojczem i że zabrania nam jeździć. Szkoda, bo było fajnie i pachniało tam parcianymi pasami, owsem i końskim potem. No ale folksdojcz brzmiało groźnie i tajemniczo, więc trzeba było ustąpić; nawet nie przyznaliśmy się, żeśmy z tym mniejszym folksdojczem byli kiedyś w kinie „Gdańsk" na ulicy Lubicz. Chyba byłem wtedy w kinie pierw-

szy raz w życiu, bo nic nie pamiętam. Zapamiętałem tylko ten zapach folksdojcza, bardzo przyjemny.

Tramwaj na Krakowskiej to była jedynka. Bardzo byłem z tego dumny, że pierwsza, najważniejsza linia tramwajowa prowadzi moją ulicą. Zaczynała się na placu Wolnica, wiodła Krakowską, Stradomską, wspinała się Grodzką, przecinała Rynek (z przystankiem przed wejściem do kościoła Mariackiego), Floriańską, przeciskała się pod Bramą Floriańską (mijanka), mijając Barbakan skręcała w prawo, w Basztową i kończyła się przed Dworcem, nad ulicą Lubicz. To był chyba najstarszy w Krakowie tramwaj. Jeździł wąskimi torami, był niewielki i nazywaliśmy go pałeczkarzem, bo nie miał kabłąka jak nowoczesne tramwaje wjeżdżające do Rynku Szewską, Sienną czy Wiślną; przypominający wędkę pręt na jego dachu dotykał przewodu elektrycznego niewielkim kółeczkiem, które ześlizgiwało się często z drutu i pan motorniczy musiał wysiadać, żeby napinając wędkę grubą liną wycelować kółeczkiem na nowo w drut. Na końcowych przystankach obchodził wagon od tyłu do przodu przekładając kółeczko na drugą stronę, przenosił korbę z jednego na drugi pomost i wyruszał w drogę powrotną. To był tramwaj od nas do miasta, do Krakowa, a nie z Krakowa do nas. Czego by mieli Krakowianie szukać na Kaźmirzu? Kiedy trzeba było załatwić coś ważnego, mama mówiła: idę do Krakowa, kiedy szła na zakupy, mówiła: idę na sprawunki, a kiedy trzeba było kupić zapałki albo słoninę, szła do sklepu. Jako dziewczynka mama miała do Krakowa o wiele dalej – dom dziadków stał na Ludwinowie w Podgórzu, tam gdzie Wilga wpada do Wisły. Żeby z Austrii dostać się do Wolnego Miasta Kraków trzeba było przejść starym mostem przez Wisłę. Na moście płaciło się myto za przenoszone towary, ale jeżeli się było małą dziewczynką, to udawało się przemycić przez myto woreczki z solą wielicką uczepione do paska pod spódniczką.

Jedynka jeździła długo ulicą Krakowską, długo brzęczały szyby w naszym mieszkaniu, długo dawał się słyszeć niemiłosierny zgrzyt, kiedy skręcała z Krakowskiej na Wolnicę. Ze wzruszeniem zobaczyłem kiedyś, po latach, wysłużone wagony pałeczkarza w Bielsku, kiedy pojechaliśmy tam na Święta Wielkanocne do wujka Adama. Ulicą Krakowską jeździła już wtedy majestatyczna, szerokotorowa ósemka z kabłąkiem w miejsce archaicznej pałeczki i w dodatku z przyczepką. Z ósemki trochę się gorzej pod domem wyskakiwało, bo jeździła trochę szybciej – trudniej też było ją dogonić i wskoczyć, kiedy już ruszyła

z przystanku, a poza tym tak była obwieszona ludźmi, że czasem trzeba było jechać na zderzakach albo na schodach po lewej stronie – a to, kiedy się tramwaje mijały, nie było przyjemne. Najbardziej jednak bałem się jazdy między wagonami, w rozkroku. A na dachach jeździło się tylko koleją.

Piedater. W naszym mieszkaniu, do którego wprowadziliśmy się, kiedy już się Niemcy z Polski wyprowadzili, były parkiety i centralne ogrzewanie. Była łazienka z klozetem i dodatkowo jeszcze jeden klozet. W łazience był w ścianie i na podłodze ślad po bidecie i była fajansowa spluwaczka z kurkiem na wodę. Naplułeś tam, odkręciłeś kurek i wszystko uciekało do kanału. Mieszkanie nazywało się superkomfort i było duże, 120 metrów. Jak ten mój tata, który przecież był dupa w załatwianiu jakichkolwiek spraw, załatwił takie mieszkanie, nie wiadomo; prędko natomiast stało się wiadome, że mieszkanie jego załatwiło. Prędko nie prędko – kiedy umierał po dwudziestu latach, trwały nadal dwudziestoletnie spory i walki z kolejnymi sublokatorami, których nam przydzielano do wspólnego mieszkania. Tata zajmował się po nocach pisaniem różnych pism, podań, odwołań od decyzji różnych urzędów. Szamotał się z tym mieszkaniem, które było za duże na naszą czwórkę w czasach nie mających końca problemów mieszkaniowych. Nie udało się – umarł pokonany przez metraż mieszkania, w którym każdego ranka ustawiała się kilkunastoosobowa kolejka do łazienki, w którego kuchni kipiała w garnkach nienawiść między kucharkami z różnych rodzin i pokoleń, w którego przewodach elektrycznych płynęły opuchłe kłótniami złotówki, którego mieszkańcom puchły uszy od złośliwie na cały regulator puszczanych odbiorników radiowych, a oczy od przelanych z bezsilności łez.

Techne et ars. A na początku tak to dobrze wyglądało. Mieszkali na stancji studenci, było zabawnie, z różnych byli uczelni, na ścianach namalowali emblematy swoich szkół i różne inne obrazki – mama nie zabraniała im malować po ścianach. Przeważały tam postacie z filmów Disneya, np. Gapcio i Gburek. Pamiętam, że kiedyś, kiedy przygotowywali się do sesji egzaminacyjnej (nie wiedziałem co to takiego, ale zapamiętałem, że to coś sakramencko ważnego) w podwórku sprzedawano tenisówki. To był taki czas, że wszyscy ludzie chcieli chodzić w tenisówkach. Albo dlatego, że kosztowały tylko 17 złotych (zabij mnie,

ale nie wiem jakie to były złotówki), albo dlatego, że się je utrzymywało w śnieżnobiałej czystości nacierając pastą do zębów. Jakeś tupnął, zostawała na ziemi biała aureola. I oni, ci studenci – akademikami się ich wonczas nazywało – się poirytowali zgiełkiem co ci tenisówkarze czynili i jeden z nich rozrobił sadze z pieca (jeszcze był kuchenny piec czynny) ze smalcem, się nim natarł i jak murzyn z białą na nieskromności przepaską wyskoczył w ten tłum kolejkowy przez milicjantów sfornie sterowany i zamieszania narobił. A potem temu studentowi tę jego czarność zmyła Janka, młoda kobieta, która nie wiadomo skąd się wzięła w tym naszym mieszkaniu. Zamknęli się w łazience i go tam długo myła, a potem, już przy otwartych drzwiach, umyła wannę. Student zadowolony i czysty wziął się za naukę.

Studenci słuchali radia. Radio się robiło w tym czasie własnoręcznie i nazywało się detektor. To było takie coś ze srebrną grudką nazywaną kryształkiem, zamkniętą w szklanej bańce w kształcie krótkiej, pękatej próbówki i z malutkim pokrętełkiem na zewnątrz. Z jednej strony wystawał drut, którym się radio przydrutowywało do kaloryfera, z drugiej słuchawki z demobilu. Można było godzinami leżeć na wyrku i słuchać tego detektora, chrobocząc cienkim stalowym drucikiem po owym kryształku i łapiąc rozmaite stacje, nawet te zakazane. Chrypiało, szumiało, ale grało i gadało i oni zawalali te swoje studia, byle się tylko nasłuchać do woli.

Jeden z tych słuchaczy postanowił zrobić auto. Powiedział kiedyś: zrobię auto – tak jak się mówi: zrobię jajecznicę. Najlepsze z aut, w srebrnym kolorze. Na początek wystrugał je z drewna i zatytułował Mercedes – a co. Potem wykonał na kartonie z rulonu rysunek techniczny wielkości naturalnej. To miała być limuzyna. Ja nie wiem, czy on wiedział, że zrobi – ja wiedziałem, że tak. Jak się da zrobić radio z kaloryfera, to czemu nie limuzynę Mercedes z czegoś innego? Kaloryfery też były srebrne – jak kryształek, jak samolot. Czekałem aż zrobi. Ale on miał w sobie tchnienie jakieś, bo powiedział, że zrobi przedtem matejkę. Matejka był wielki malarz wielkich obrazów, ale jak kto potrafi zrobić srebrny mercedes, to czemu nie matejkę? Narobił w moich słoiczkach po penicylinie różnych kolorów. Kupowaliśmy razem na Józefa u farbiarza torebki z różnymi kolorami w proszku i mieszaliśmy z olejem. Były piękne, piękniejsze niż te matejkowe. Powiedział, że namalujemy bitwę pod czymś. Nie pod grunwaldę, bo już przez tamtego namalowana, ale pod czymś innym – na początek, powiedział – pod

drzewem. No i namalował drzewo na tym kartonie spod mercedesa. Ale jak on to drzewo malował! Najpierw niebieskie niebo, potem zieloną koronę drzewa, a potem, kiedy wyschło, ja się patrzę, a on w tej zielonej plamie drzewa wmalowuje na nowo plamki niebieskie nieba i ono świeci jakby z tyłu było – a ja wiem, że z przodu jest i mnie to zadziwia tak, żem po dziś dzień zadziwiony, że można rzecz malować jej nie malując, jeno tło za rzeczą. Że można „Tak" namalować malując „Nie" – i od tego czasu trochę całkiem udatnych widoków malarskich wytworzyłem tę właśnie metodę stosując, to znaczy tłem powołując do istnienia rzecz przedstawianą.

Indian. Ze sztuką miałem do czynienia od najwcześniejszego dzieciństwa. Myślę, że każdy, nawet ludzkość, ma do czynienia ze sztuką od najwcześniejszego dzieciństwa. Był na stancji inny jeszcze student, co umiał rysować – cholera jasna, wszyscy zawsze wszystko umieli narysować na zawołanie, tylko nie ja (jak mnie kiedyś dziecko jakieś poprosiło o rysowaną małpę, to takem się zapędził – trzeba wiedzieć, żem kiedyś obrazki z małpami dla zoologu krakowskiego namalował z encyklopedii – że mnie się wszystkie gatunki pomieszały z nadmiaru dobrej woli i ja się patrzę, a tu na rysunku pies z wężem skrzyżowany się zjawia, a dziecko w płacz. Ja też bliski płaczu). A wtedy, co opisuję, to zamarzyłem sobie, żeby mi narysował czerwonoskórego, więc przełamując nieśmiałość poszedłem do niego i poprosiłem o portret Indiana. Nie mógł się coś zorientować, więc pomyślał o Oriencie i zapytał, czy mi o Indie chodzi. No pewnie, powiedziałem, Indian to Indian. To on wziął, głupi, i mi Hindusa wyrysował. Hindus nie był mi do niczego potrzebny, a Indianin bardzo. Kiedy zobaczyłem jakiś zawój na głowie w miejsce pióropusza mało się nie rozpłakałem, ale Hindus popatrzył na mnie tak groźnie, że zrozumiałem, że mam do czynienia z jakimś wezyrem, kalifem czy innym Aladynem – i podziękowałem za piękny rysunek. Indiana próbowałem sam, ale po dziś dzień nie potrafię. A Maćkowi Bieniaszowi tak ładnie wyszedł na wstępnym do Plastycznego! Zza drzewa mu wyszedł, sam widziałem, bom za Maćkiem siedział. Maciek miał nerwowy tik, mrugał oczami okropnie często i puszczał stosunkowo często bąki, wiem, bom z nim siedział w jednej ławce przez jakiś czas. Wymyśliłem, że mu natura dała za mało skóry, więc co mrugnie u góry, to skórę naciągnie i pierdnie u dołu. Taki byłem.

Cymbergaj i kopa jaj. Kiedy panowie studenci nie uczyli się, nie gryzmolili po ścianach i papierach, nie słuchali radia i nie robili limuzyn, to grali w cymbergaja. Założyli nawet u nas w mieszkaniu Akademicki Związek Cymbergaja Stołowego. Mama uszyła im niebieskie czapeczki z wyhaftowanymi na denkach złotymi literami AZCS. Urządzali cymbergajowe olimpiady z prawdziwymi tabelami wyników. Z czasem nauczyłem się z nimi grać i to całkiem nieźle, ale później, w ostatnich klasach podstawówki bardziej fascynująca okazała się gra w guziki, bo można było zmontować całą pakę z różnych guzików i ponazywać je prawdziwymi nazwiskami piłkarzy Cracovii. Zawsze kibicowałem Cracovii i razem z innymi pisałem po ścianach Cracovia pany, Wisła dziady, chodzi do Cracovii na obiady. Kibicowanie polegało wtedy na kibicowaniu – dopiero teraz kibic składa się z kija i bicia. Kibić. Od kiedy Cracovii nie ma w lidze, jestem już tylko przeciwko Wiśle. Trzeba przyznać, że w latach czterdziestych, kiedy na bramce Wisły stał Jurowicz w czarnym kaszkiecie, a w ataku grali Kohut i Mamoń, Wisła bywała niezła. Na mojej bramce stał Rybicki z płaszcza mamy, a w ataku miałem Parpana, obu braci Jabłonkowskich i zielonego Rajtara, który spiłowany sprytnie z jednej strony potrafił przerzucać piłkę nad innymi. Piłka była z masy perłowej i kupowało się naszyty na tekturkę komplet piłek do męskich koszul.

Kiedy panowie studenci zgłodnieli, robili sobie jaja w różnej postaci. Jeden pochodził ze wsi, na której spędzaliśmy wakacje i kiedyś przegrał w cymbergaja kopę jaj. Przywiózł je następnej niedzieli i wbił wszystkie do dużego rondla, w którym pływały wielkie kawałki słoniny. Było nas do tej jajecznicy kilkanaście osób, więc znikła bardzo prędko, a ja mogłem opowiadać w szkole, że zjadłem za jednym zamachem kopę jaj.

Gwiazda Dawida. Ciocia Stasia nauczyła nas klejenia choinkowych łańcuchów, ciocia Ala malować głowy pajaców na wydmuszkach jajek, ciocia Lena owijać orzechy w złotko, tata przywoził z biura spinacze i uczył jak te orzechy przy ich pomocy wieszać na gałązkach, mama pokazała jak się strzyże frędzle na papierkach, w które owijało się cukierki. Choinka stawała się coraz bardziej kolorowa, pachły czerwone jabłka, a na samym końcu, na samym końcu choinki, na jej czubku u samej góry, tata umocowywał wielką gwiazdę z błyszczącego srebrnego papieru. Gwiazda zapowiadała wigilijną pierwszą gwiazdę i gwiazdkowe prezenty.

Ale i w inne, nie tylko świąteczne dni, widywało się na ulicach panie i panów z namalowanymi albo przyszytymi na ubraniach żółtymi gwiazdami. Ładne to były ozdoby, przypominały te choinkowe – i kiedyś, żeby mamie zrobić prezent, narysowaliśmy jej kredą na czarnym płaszczu taki element dekoracyjny. Liczyliśmy na to, że nie zauważy i dopiero kiedy ktoś na ulicy ją pochwali, że ma taką ładną ozdobę, to się ucieszy i jak wróci, to nam podziękuje. Wróciła, ale nas nie pochwaliła i nigdy o tym nie było mowy. Może nie spotkała nikogo na ulicy, a może zobaczyła gwiazdę i ją zmazała, bo była pewnie krzywo narysowana.

Po paru latach, już po wojnie, ktoś powiedział w szkole, że w czasie okupacji takie panie, co miały brzydki zawód, albo były nierasowe, to miały jakieś znaczki na ubraniach i przypomniałem sobie, że może taka gwiazda to właśnie znaczyła i że ten nasz podarek mógł się mamie nie spodobać i dlatego o nim nie chciała z nami rozmawiać. Wstyd mnie ogarnął i zrobiło mi się przykro, że taki niefortunny mamie zrobiliśmy prezent.

Schron. Inny natomiast okazał się bardzo fortunny. Na poddaszu, jeszcze wyżej niż pani Heinrichowa, mieszkała na Stanisława jakaś biedna rodzina. Nie pamiętam dzieci, z którymi się bawiliśmy nad Wisłą, ale pamiętam, że kiedy tam zachodziłem, to ich ojciec siedział zgarbiony przy stole i kroił w cieniutkie paseczki zwinięte ciasno, brunatno-złote, aromatyczne liście tytoniu. To było podobno zakazane i niebezpieczne w czasie okupacji i on był zły, że go przy takim zajęciu zastaliśmy. Zakazał o tym opowiadać. Jesienią, kiedy zbieraliśmy ze Sławcią na Plantach Dietlowskich liście kasztanów i klonów, przypomniało nam się to niebezpieczne zajęcie i postanowiliśmy zabawić się w konspirację. W tajemnicy przed wszystkimi pokroiliśmy suche liście w paski (nie potrafiliśmy tak cienko, jak ten pan ani jak ciocia Niunia, której makaron w rosole to były prawdziwe nitki; zdumiewało mnie, że razem z okami tłuszczu nie pływają w talerzu ścinki czerwonego lakieru z ciocinych paznokci) i schowaliśmy do blaszanego pudełka, na którym był wymalowany marynarz z fajką w zębach. Pudełko leżało w szafie, wojna się toczyła, co jakiś czas było słychać syreny i wtedy trzeba było zbiegać do schronu. Kiedy alarm był w dzień, wszystko przebiegało sprawnie, w przedpokoju leżały zawsze przygotowane przez mamę pakunki dla każdego, trzeba było zabrać swój i zbiec po schodach do

piwnicy. W każdym było coś do ubrania, coś do jedzenia i coś do zabawy. Do jedzenia były nieodmiennie okrutnie twarde suchary, można je było trzymać w ustach godzinami i nie chciały zmięknąć. Do zabawy były lalki i żołnierze – dziewczynki miały się opiekować dziećmi, a chłopcy bawić się w wojnę. Dorośli nie mieli lalek ani żołnierzy, tylko papierosy.

Lubiłem te pobyty w schronie, przypominało to pójście na jasełka, było ciemno i duże cienie od karbidówek przesuwały się po ścianach. Alarmy nie trwały długo, kilka godzin, czasem trochę dłużej, ale jeden trwał jeszcze dłużej. Wystarczyło lalek i żołnierzy, ale zabrakło papierosów. Pochwaliliśmy się wtedy mamie, że w szafie leży pudełko z tytoniem. Mama dała klucz jakiemuś panu i on z narażeniem życia pobiegł na górę do mieszkania i wrócił z naszym produktem. Choć to nie był tytoń, to po niedługim czasie wszystkie klony i kasztany poszły z dymem i osadziły się wraz ze skrawkami „Krakauer Zeitung" w okupowanych nałogiem płucach palaczy.

Ochronka kojarzyła mi się ze schronem, ale była o wiele gorsza, bo nie było tam mamy ani siostry. Były zakonnice, które udawały, że są siostrami, ale nimi nie były. Nie cierpiałem ich, pachniały perfumami z lilii i stale podnosiły oczy do góry. Ich ubrania były zrobione z czegoś szorstkiego jak mundur i nie lubiłem, kiedy mnie przytulały, bo gryzło i szeleściło. Wszystko tam było na komendę, a najbardziej poobiednie spanie. W domu nie było spania po obiedzie, więc tu leżałem z otwartymi oczami i nudziłem się. Kiedy wchodziła siostra, która nas pilnowała, udawałem, że śpię. W ten sposób nauczyłem się kłamać. Kiedyś, przed wyprowadzeniem nas na podwórko na codzienną zabawę w Moja Ulijanko (umiałem podeprzeć se boczki, gorzej było z chyć sie za warkoczki) oraz w koło koło młyńskie, siostry zapytały, czy któryś z nas (to była ochronka dla chłopców) chce zrobić siusiu. Bardzo chciałem, ale kiedy się okazało, że siostra asystuje przy tej czynności i może nawet grzebie chłopcom w majtkach, to zrezygnowałem. Dopiero kiedy koło nam się połamało, cztery ryńskie kosztowało, a my wszyscy bęc, to się posikałem i to tak solidnie, że kieszonkę fartuszka miałem pełną siuśków.

Płakałem w drodze do ochronki, czasami nawet stawiałem czynny opór. Na ulicy Skałecznej mijało się przerzucone nad ulicą przejście, którym zakonnice udawały się ze swojego klasztoru na modlitwy do

kościoła św. Katarzyny. Pod łukiem, na którym wspierał się ten murowany korytarz, dudniło echo i po drodze na miejsce kaźni starałem się nie wypłakać wszystkiego, zanim się nie znajdziemy tam, gdzie mój płacz zabrzmi najgłośniej – sklepiony nade mną łuk wzmacniał donośność mojej rozpaczy, a pochlipywanie można było zamienić we wrzask protestu, w ostatni zryw wolnościowy. Po dziś dzień, kiedy przechodzę tamtędy, przypominam sobie, jak dzielnie stawiałem opór zapierając się stopami w bruk jezdni. Nadaremnie – mama z jednej, a wujek Henio z drugiej strony (wujek pomagał mamie w doprowadzaniu mnie do porządku) podnosili mnie za ręce i majtającego w powietrzu nogami oddawali w żelazne objęcia jednej z sióstr. Myślę, że należy mi się odszkodowanie albo przynajmniej medal za uczestnictwo w Ruchu Oporu.

Szkoła. Raz jednak udało mi się uśpić czujność ochronki i umknąć do domu na Krakowską. Zbyt dobrze znałem swoją codzienną drogę krzyżową, żeby zabłądzić. Mama nie ucieszyła się wcale z odzyskania synka, ale dała za wygraną i postanowiła mnie wypisać, a ponieważ nie miała czasu się mną zajmować, zapisała mnie do szkoły. Było z tym trochę kłopotów, bo miałem dopiero sześć lat, ale w końcu ćwiczeniówka na Podbrzeziu uległa i po wakacjach przeniosłem się tam zabierając ze sobą swoje sikanie i płacz. Płacz odbywał się nad ławką, to drugie pod. Nie wiedzieć czemu pani przeszkadzało moje zachowanie i zażądała, żeby mnie zabrano ze szkoły albo żeby ktoś z rodziny siedział przy mnie. Mama napisała Sławci usprawiedliwienie dla pani w jej szkole i przez kilka pierwszych dni siedzieliśmy w ławce razem. Kiedy się trochę ze szkołą oswoiłem, obiecałem, że będę posłuszny jak inni chłopcy i postaram się ograniczyć wydzielanie płynów. Tak rozpocząłem osiemnastoletni okres pobierania nauk. A potem kilkudziesięcioletni okres pobierania płynów.

Życie społeczno-polityczne. Ale jeszcze zanim poszedłem do szkoły, włączyłem się na chwilę w burzliwy nurt przemian politycznych w naszym kraju. Stało się to pewnego czerwcowego dnia roku 1945 na ulicy Smoleńsk. Kilkanaście dni wcześniej skończyłem sześć lat. Do Krakowa przyjechał premier rządu londyńskiego Stanisław Mikołajczyk i miał udać się z lotniska ulicą Zwierzyniecką do Rynku na pierwszy w wyzwolonym Krakowie wiec. W uznaniu historycznej ważności tego

wydarzenia mama zabrała nas na uroczystość, która jej się widać kojarzyła z wjazdem króla. Mnie ten Mikołajczyk pachniał prezentami pod poduszką, więc też poszedłem z ochotą. Na Zwierzynieckiej tłok był niemiłosierny, a jak się rozniosła wiadomość, że samochód pojedzie Smoleńskiem, wszyscy rzucili się w wąski przesmyk Felicjanek i Bożego Miłosierdzia. Jakoś mnie od mamy odłączyło, zagarnęło, więc zacząłem wrzeszczeć, mama też. Ktoś mnie wydłubał spomiędzy ludzkich nóg i podawany z rąk do rąk zacząłem płynąć nad głowami w stronę mamy. Chcąc ją uspokoić ktoś wrzasnął: niosą go, niosą! I przetoczyło się falą przez tłum: Niosą go! A wtedy społeczeństwo podzieliło się na dwa obozy: jedni krzyczeli: Mikołajczyk do Londynu! a drudzy: Mikołajczyk zostań z nami! Ktoś mi potem, już w szkole po wakacjach, usiłował wytłumaczyć, że jedne z tych krzyków były postępowe, a drugie reakcyjne, ale mi się stale wszystko plątało. Nie wiem nawet, czy Mikołajczyk wtedy przyjechał na ten wiec – ja w każdym razie nie wziąłem w nim udziału – a w stanie wojennym, po czterdziestu latach, zrobiłem projekt okładki do wydanej w podziemiu „Polski zgwałconej" napisanej przez Mikołajczyka. Miałem mu za złe tę zapamiętaną porcję strachu, do której dołączyła się porcja niesmaku wywołanego lekturą bardzo źle napisanej książki. Okładka wyszła żałośnie nudna, zaledwie jedna literka, G, została przerobiona na sierp przekreślony młotem. Te moje projekty stanowojenne podpisywałem literką f. (jak Franciszek – bo takie dostałem na chrzcie drugie imię. Jak można mieć inne drugie imię, kiedy jest się trzymanym do chrztu przez dziadka Franciszka i ciocię Franciszkę?).

Pierwszy maja. Bardzo lubiłem obchody Święta Klasy Robotniczej, bo rzucało wtedy na miasto duże ilości bułek z kiełbasą sprzedawanych bardzo tanio z pak samochodów ciężarowych i to nie w gazetach, tylko w prawdziwych torebkach z brązowego papieru pakunkowego. Kiełbasa (odcinki 5,5–7 cm) pachniała wspaniale i świadczyła o sojuszu robotniczo-chłopskim. Polubiłem ten aromatyczny sojusz mimo wielogodzinnego wystawania w kolumnie pochodu u wylotu Stalina (dawniej Potockiego, później Westerplatte), żeby przejść przed trybuną na Basztowej i dojść wreszcie na Dunajewskiego (później 1 Maja, później Dunajewskiego) do dziadka, gdzie z okien II piętra można było zobaczyć wielkie kukły Trumana, Adenauera i Eisenhowera z workami dolarów w jednej i bombami atomowymi w drugiej ręce. Równie pięk-

ne były krowy z papier-maché. Dawały więcej mleka niż przed wojną i cycki miały większe od kapitalistycznej Jane Mansfield i Rity Hayworth razem wziętych. Poza tym piersi aktorek to były narzędzia ucisku człowieka przez człowieka, a taka krowa, podobnie jak kiełbasa, cementowała sojusz.

Ustrój pszczół. Dziadek był przed wojną prezesem Związku Pszczelarzy i jakimś cudem po wojnie udało mu się uchronić pewną ilość pszczół przed nacjonalizacją. Jako widomy (w postaci rojących się na parapecie pszczół) znak protestu przeciwko upaństwowieniu zamontował ul w oknie wychodzącym na Planty. Jednak bardziej niż kawałki plastrów ociekających złotym miodem lipowo-akacjowym, którymi częstował dziadek, cieszyła mnie możliwość podglądania pszczół przez szybę zamontowaną w tylnej ścianie ula. Zdumiewająca była harmonia, w jakiej współistniała tam klasa robotnicza z instytucją królowej.

Szabla i flet. Dziadzio był legionistą i wyruszył z Oleandrów na wojnę o wolną Polskę. Potem był internowany we Włoszech. Tam czekał z innymi legionistami, żeby się bić o tę Polskę. Nawet nie wiem, czy się doczekał bicia, wiem, że wrócił do domu i może już w domu doczekał się tej Polski. Jak ja się doczekałem mojej wolnej Polski (każdy ma taką, na jaką zasłużył), to mi się u dziadka spodobała jego legionowa szabla. Służyła do rąbania kotletów i szczap na podpałkę. Mama zapewniała, że nie była użyta ni razu do dźgania, tylko do paradowania. Kiedy dziadek umarł, to mi się ta szabla dostała w spadku, po kądzieli co prawda, ale po mieczu nie dało się, bo jedyny dziadkowy syn miał tylko córki, a z dziadkowych córek moja mama była najstarsza, więc choć mój kuzyn, syn młodszej dziadkowej córki, był starszy, to mnie się ta szabla należała i już – proste jak szabla. Szkopuł był w tym, że w tamtych stalinowskich czasach nie wolno było posiadać żadnej broni, a szczególnie nielegalna była broń sanacyjna, choćby biała i używana przeciw schabowym. Przenosiliśmy tę broń nocą, szedłem obok taty podtrzymując go, bo mu się szło źle z szablą wsuniętą w nogawkę spodni. Kuśtykał sztywną nogą przez Planty, byle z Pierwszego Maja nie przejść przez Rynek, bo tam się mogła Milicja zapytać, dlaczego ten obywatel tak dziwnie idzie. Na Plantach o tej porze plantowych już nie było, a milicjanci tam nie zaglądali, bo bywało groźnie i mógł ktoś np. transportować Plantami w nocy broń palną albo legionową. Dotarli-

śmy na Krakowską bez przeszkód i odtąd na mojej głowie, a właściwie w mojej dłoni spoczął rodzinny obowiązek walki o prawdziwie wolną Polskę. Szabli było u mnie dobrze, nie musiała dźgać, paradować, atakować kotletów ani szczap, aż w latach gierkowskich, kiedy ktoś wymyślił, że młodzież szkolna powinna, rozpoczynając naukę, przysięgać na jakieś szczytne ideały w rodzaju za wolność waszą i naszą (to znaczy partyjnych i niepartyjnych), Sławcia, będąc już wtedy dyrektorem szkoły podstawowej w Tyńcu, zabrała szablę do szkoły, żeby młodzież miała na czym kłaść palce w trakcie przysięgi. Młodzież kładła przez kilka lat, ale kiedyś położyli na niej łapy złodzieje, co okradli szkołę podstawową w Tyńcu. Wśród ukradzionych rzeczy w rodzaju globusów, magnetofonów i papieru toaletowego, czyli przedmiotów zbytku, milicja nie spisała szabli legionowej, bo pani dyrektor, lojalny członek Partii, zataiła jej istnienie w obawie, że ta biała broń przemycona Plantami w ciemną noc stalinowską może zaszkodzić opinii powierzonej jej placówki dydaktycznej. Cholera wie, czy dziadek nie brał z tą szablą udziału w Cudzie nad Wisłą. I tak utraciłem bezpowrotnie szansę walczenia z orężem w dłoni o wolną Ojczyznę – pozostało mi gadanie i malowanie, którymi się dzielnie, samodzielnie i niepodzielnie w latach tynieckiej kradzieży zajmowałem.

Po dziadku ostał mi się jeno flet. Bo dziad mój był amatorem flecistą i dmuchał w instrument systemu przedboehmowskiego, tzn. bez ustnika. Uznano, że jeśli się komu miecz po kądzieli należy, to ów i flet powinien przejąć. Nie kijem go, to go pałką. Flet mam po dziś dzień, bo kto to widział na flet bez ustnika przysięgać? Potrafię na nim bez nut wyłkać, że wśród nocnej ciszy wlazł kotek na płotek i przybieżeli do Betlejem goł marczyd yn. Cóż mogę poradzić, że to nie są piosnki narodowowyzwoleńcze? Anim ja narodowy, ani wyzwoleńczy.

Dziadki i Dziady. Bronisławie – tak zwracał się Józef Piłsudski do Franciszka, mojego dziadka. Bardzo sobie dziadek cenił tę zażyłość z Dziadkiem i opowiadała mi mama, że dziadek jej opowiadał, jak pewnej nocy, obchodząc okopy zwrócił się Wódz do niego w te słowa: No i co tam, mój Bronisławie? Nie wiem, czy i jakimi słowy odpowiedział Naczelnikowi mój dziad, ale w tym odezwaniu się Pierwszego Rycerza Odrodzonej Polski do dziadzia zawierała się pewnie troska o Odrodzoną Polskę, bo we wspomnieniu mamy ta nocna scena miała charakter równie patriotyczny, jak np. „Dziady" Mickiewicza.

44. Bronisław to było imię jedynego syna mojego dziadka, więc pewnie dlatego taką sobie legionową ksywkę przybrał. Mogła ona brzmieć swojsko dla naczelnika, który miał brata o takimże imieniu. Imię zaś Naczelnika tak uwiodło mojego dziadka, że kiedy z legionowej poniewierki wrócił do domu, gdzie czekała nań żona Elżbieta z trójką córek i Bronusiem, to się zakochał w młodej kobiecie o nazwie Józefa, co spowodowało rychły zgon strapionej zdradą małżonki, którą Józia, niewiele starsza od dziadkowych córek, rychło zastąpiła. Córki nie chciały macochy i udały się na dobrowolną zsyłkę do rodzinnej wsi rodziny dziadka i siedziały tam złorzecząc Józi, że ich ukochaną mamę do grobu wpędziła i że natychmiast, wstydu nie mając, urodziła im niechcianą siostrzyczkę. Gdzie był Bronisław w owym czasie, nie wiem, pewnie w domu, w bliskości ojca i nowej mamy. Chodziły pogłosy w rodzinie, że ta bliskość z macochą była trochę za bliska, ale tego nie sposób ustalić, w każdej rodzinie wszystko się może przytrafić, więc się może i przytrafiło. Wiem, że kiedyś ktoś nakrył Bunię (tyle dla mnie z babuni pozostało), jak szła nocą ze świecą w dłoni sprawdzić, czy się Nunuś (niusia i nunuś to takie ciepłorodzinne nazwy na Franię i Bronka) nie odkrył i czy go nakryć czym ciepłym nie trza; miał biedactwo zaledwie dwadzieścia wiosen i mógł się był zaziębić).

Bronisław pojął za żonę Bronisławę i choć Broń i Sława w tych imionach mocno pobrzmiewały, to się po mieczu ród dziadka zakończył, bo Bronisława powiła trzy córki. I dlatego też szabla mnie przypadła w spadku. Chyba zgryzota trapiła wujka Bronusia, skoro nie stronił od kieliszka i kobiet i umarł w wieku 44 lat. Moja mama kochała go bezkrytycznie, a kiedy umarł, przeniosła niewykorzystane nadwyżki swojej do niego miłości na mnie. Tak nas zaczęła utożsamiać, że mnie czasem jego imieniem wabiła i co więcej wszystkie jego niespełnione uzdolnienia, np. artystyczne, we mnie wmówiła. Ja ze swej strony, żeby jej brata ukochanego postać jeszcze bardziej przypominać, zacząłem nie stronić od kieliszka i kobiet. Nie udało mi się spłodzić trzech córek, za to pojąłem trzy żony, co mama zniosła ze stoickim niepokojem. Tak się tym swoim do wuja podobieństwem przejąłem, że ze zdziwieniem obudziłem się w dniu swoich 45. urodzin.

Babcia z kółkiem. Drugiego dziadka nie poznałem, umarł wcześniej niż się urodziłem, została mi za to babcia z kółkiem. Tak nazywaliśmy tę babcię w odróżnieniu od drugiej, macochy mamy, którą w odróż-

nieniu od tej z kółkiem nazywało się Bunią. Od Buni co prawda dostałem kiedyś kółko, podobnie jak o wiele wyżej wymienioną gumową piłkę, za to ta druga miała kółko na głowie zrobione z ciasno uplecionego siwego warkocza. Babcia z kółkiem urodziła osiemnaścioro dzieci, nazywała się Maria, za rodzenie się wzięła kiedy miała 16 lat i rodziła niemal bez przerwy, aż umarł Józef, jej mąż. Józef pracował w Wieliczce w kopalni soli, wiercił i wiercił, a babcia rodziła i rodziła. Pierwszym dzieckiem był mój tata, a ostatnie były bliźniaki. Babcia opowiedziała mi kiedyś, jak to było z moim tatą w jej brzuchu. Szła do ślubu z tym swoim Józefem, mocno już pękata i wszystko było na nią za ciasne, więc ją kobiety jakimiś sznurówkami ciasno zawiązały i tak ściskały, że z rozpędu i sznurówki w trzewikach zacisnęły za mocno i ledwo iść mogła, aż zanim do ołtarza doszła to zemdlała. Szła po biału i po długu choć przecież grzesznica, ale ksiądz był ludzki i choć wszystko wiedział i widział, to dał ślub. A tata urodził się tak szybko, jakby chciał zdążyć na przyjęcie weselne. Dziwne, bo pamiętam, że tata był flegmatykiem. A bliźniaki? Sama była w domu kiedy się zaczęło, więc poprosiła przez okno o pomoc jakiegoś przechodzącego mężczyznę. Mówiła mu co ma robić, ale całkiem mu to nie szło, wszedł na łóżko i stojąc okrakiem nad babcią wyciągnął z niej z wysiłkiem dwójkę martwych niemowlaków. Babcia nie wiedziała, czy miały być martwe, czy tylko musiało tak być przez tego mężczyzny niezdarność.

W tym czasie dziadek przestał już pracować w kopalni i robić dzieci, więc go pochowała na wielickim cmentarzu i w niedługi czas potem zaczęła być babcią i była nią aż do śmierci. Z tej osiemnastki przeżyło dziewięciu synów i jedna córka. Do taty, jako najstarszego z nich, należało rozwiązywanie rodzinnych waśni i pamiętam naburmuszonych stryjów, jak przysłani przez babcię z ociąganiem przekraczali próg naszego domu, jak ich tata sadzał po dwóch stronach stołu i zamykał drzwi i jak po jakimś czasie szedł do kuchni, zabierał ze spiżarki karafkę z przepalanką, która oznaczała zgodę i wracał do braci. Bracia się upijali, ojciec nigdy. To chyba rzadkość, nie widzieć nigdy swojego ojca pijanym. Tego mógł dokonać tylko mój tata. I ja – bo nie mam dzieci.

Pamiętam, jak się popłakała mama, kiedy w długi czas po śmierci ojca robiąc porządki w spiżarni znalazła tę karafkę z resztką żółtawej wódki przygotowanej na wypadek, gdyby się bracia znów pokłócili. Ojciec miał swoje schowki i swoje sekrety i kiedy zabierał się do umie-

rania, powiedział mamie, która go próbowała kłamliwie uspokajać, że on wszystko co trzeba wiedzieć ma w swoim kuferku. Metafora taka. Dzień przed śmiercią zerwał się ze szpitalnego łóżka, bo mu się przywidziało, że chłopaki (tak nazywał swoich braci) przyszły po radę – kiedy go odwiedziłem tego samego dnia (malowałem jego portret i wpadałem się napatrzyć, żeby zdążyć) zobaczyłem go oklejonego plastrami, bo się wywrócił i rąbnął o blaszaną szafkę. Coś mi chciał powiedzieć, nie mogłem dosłyszeć, domyśliłem się, że chce kartkę (a cóż by on, bidusia, mógł nam zapisać!), ale jemu szło o kaczkę, bo nie chciał po sobie dziadostwa zostawić.

Portret kończyłem już z pamięci i z fotografii – marny ze mnie portrecista. A tę karafkę to on chyba przede mną schował.

Ojcze nasz. Jeden z synów babci dostał się do sowieckiej niewoli i coś dziwnie długo nie wracał. Umilkły działa, ostatniego bandytę z AK dosięgła sprawiedliwość dziejowa, a babcia doliczyć się nie mogła dziewiątego syna. Modliła się i modliła bezskutecznie, aż napisała modlitwę do Bieruta. Mój ojciec jej to pisał, czy przepisywał; wiem, że zaczynało się od: Ojcze Nasz, któryś tylu synów stracił (metafora taka) w czasie pożogi wojennej (metafora), oddaj mi syna mojego, by mógł, wraz z pozostałymi ośmioma i córką Kazimierą, budować ustrój sprawiedliwości społecznej, sprawiedliwości, której ja, mąż mój Józef, dziewięcioro synów i córka Kazimiera nie zaznaliśmy pod rządami sanacji. (Cytuję z pamięci – ale tak jakoś to się rozwijało).

Prezydent Bierut chyba był pobożny, bo wysłuchał modlitwy, poprosił Ojca Ludzkości i w niedługi czas potem stryj powrócił w domowe pielesze. Ale zamiast się wziąć za budowanie socjalizmu, to rzucił żonę, co na niego z dziatkami wiernie czekała pod butem okupanta i wprowadził w pielesze całkiem inną kobietę – a ponieważ na Sybirze pełnił funkcję felczera (wybijał zęby i puszczał krew), to osiedliwszy się na Ziemiach jak on Odzyskanych, otworzył gabinet lekarski i się wzbogacił i rozpił przynosząc ulgę cierpiącym zwłoki, które spod jego felczerskich wychodziły dłoni.

Pikle. Babcia była mistrzynią w kiszeniu kapusty, jeszcze bardziej jabłek w tej kapuście, a najbardziej ogórków, które, obrane ze skórki, pokrojone w słupki i mocno pachnące czosnkiem rozdawała w butelkach jako prezent dla każdego z 9 synów i córki Kazimiery. Straszniem

te pikle lubił i doczekać się nie mogłem na wizytę kółka z babcią czy odwrotnie, byleby te pikle były już w domu.

Zbyłutu. Babcia nie była antysemitką. Kiedy przychodziła do nas na Krakowską w czasie, gdy dzieliliśmy mieszkanie z żydowską rodziną, Eljasz, ukraińska głowa tej rodziny, klękał przed babcią i tuląc głowę do jej kolan mówił z rozrzewnieniem: pani to całkiem jak moja mamusia, co mi ją Niemcy na moich oczach zastrzelili. Na to Polcia, żona Eljasza, Żydówka z Berlina: głupi ty, widział to kto, żeby Niemiec do ludzi bezbronnych strzelał! Na to on: na moich oczach ją zastrzelili. Na to ona: przywidziało ci się, ty głupi Żydu, tfu, czarna sotnia! Na to babcia z kółkiem: Biedny Żydku, ubili ci mamusię, ubili – i głaskała go po łysiejącej głowie – Zobaczysz się z nią w niebie, zobaczysz.

Pani Polcia była wielka i niezgrabna jak wieszak, pan Eliasz mały jak Agapit Krupka z przedwojennych komiksów. I jeszcze był ich synek Karol, wielki, opasły student medycyny, o którym jego mama z rozczuleniem mówiła: ten rzeźnik ten, on w prosektorium gołymi rękami w trupach grzebać lubi – a on wtedy mówił: wypinkalaj stara. Stara biła starego dwukilogramowym bochenkiem chleba po głowie, a on na to: aj, Polcia, to boli, nie żartuj tak, aj, ty słodka moja, ty. Pan Eljasz był malutki jak przecinek między żoną i synem. Kiedy były żydowskie święta, pan Eljasz ubierał myckę, wychodził z mieszkania (z domu wyjść się w mycce bał), po chwili wracał i dzwonił do drzwi. Kiedy mu otwierałem, uśmiechał się przepraszająco i mówił: Widzi Zbyłut, niech się nie gniewa, ale tak chce obyczaj, że w nasze święta ma nam niewierny usłużyć, no to go fatyguję, ale niech wybaczy, ja Zbyłutowi zrobię po świętach dobrą paletę z dykty, będzie miał Zbyłut najładniejszą w klasie. Potem siedział w ciemnym pokoju przy zapalonych świecach i śpiewał tak pięknie, że nie wiem, czy słyszałem kiedyś piękniejszy śpiew. A Polcia, ta kochana ta i Karolek, ten rzeźnik ten, chichrali się z niego w kuchni, że taki ciemniak i ortodoks. Chyba byli antysemitami.

Koza na scenie. Kiedyś mnie pan Eljasz zabrał do Słowackiego na przedstawienie teatru Idy Kamińskiej. – To będzie w jidisz, ale ja będę Zbyłutowi wszystko tłumaczył. Pierwszy raz byłem w żydowskim teatrze, pamiętam zdziwienie Ryśka Horowitza[26], skąd moja obecność

[26] Ryszard Horowitz (1939) – fotografik, od 1959 r. w Nowym Jorku. Kolega Grzywacza z klasy licealnej i później krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

na ich uczcie kulturalnej – i to obecność w loży, a on z rodzicami i siostrą tylko w jednym z rzędów na parterze. Nie wiem, skąd pan Eljasz zdobył te luksusowe bilety, był przecież tylko nauczycielem zajęć technicznych w drewnianej szkole na Plantach Dietlowskich i uczył chłopaków robić drewniane zabawki i przyrządy. Coś mnie się na dodatek widzi – ale to może takie moje widzimisię, że to była ta sama loża, com z niej „Wesele" przed laty oglądał. Po przeciwległej stronie widowni, kilka lat wcześniej albo później (a czy to ważne?) – tyle, że na jaskółce – oglądałem „Grube ryby" Bałuckiego z chudym Solskim w 99-lecie jego urodzin i nie wiem, czy pamiętam ani pamiętam, czy wiem, że słychać było jego pierdy; pewnie stąd się to wzięło, że mówiono o nim: taki stary, że robi pod siebie. Dziś wiem już, że prawdziwy artysta na starość robi już tylko pod siebie – tylko za młodu robi się pod kogoś.

Psykano ze wszystkich stron, kiedy pan Eljasz tłumaczył mi wszystko głośnym szeptem – a gdy na scenie pojawiła się prawdziwa koza i zameczała (teatr Kamińskiej grał w skrajnie naturalistycznej konwencji), wyszeptał: koza meczy.

Stosunki rodzinne. Bałem się mamy zawsze o wiele bardziej niż ojca. Tato mógł budzić – i budził czasem – lęk fizyczny, że uderzy – choć zdarzyło się to zaledwie kilkakrotnie. Albo strach, że zwymyśla. Ale matka to był strach permanentny. Strach, żeby sprostać wymaganiom, strach kogoś, kto cały czas jest obserwowany, kontrolowany. Poza tym mama wtrącała się zawsze do wszystkiego, do najbardziej prywatnych, intymnych wręcz rejonów. Pamiętam, że kiedyś w ramach „uświadamiania" zapytała mnie, czy ludzie są żywo- czy jajorodni. Bojąc się, że jeżeli odpowiem zgodnie z moją wiedzą, że żyworodni, mama domyśli się, że już wiem, czyli że się tym interesowałem – odpowiedziałem, że człowiek jest jajorodny. Pewnie mi mama wtedy pojechała jakieś rewelacje o tym, jak to się dzidziusia w brzuszku nosi – nie pamiętam, bo cała moja uwaga skupiła się i wyczerpała na tym, żeby nie dać poznać po sobie, że w tej dziedzinie cokolwiek wiem, że mnie ona w ogóle interesuje.

Pierwsze zakochanie. Okropnie to było dawno, na którejś kolonii – miałem wtedy jakieś 7 lat. Obiektem była 9-letnia dziewczynka, harcerka z obozu obok szkoły, w której była kolonia. Dziewczynki korzystały z opieki naszego lekarza i naszej higienistki, którą była moja mama. Pamiętam, że dziewczynka była bardzo ładna i że niezwykle wdzięcz-

nie wyglądała w popielatym mundurku. Była blondynką, włosy miała ostrzyżone na pazia. Koniec – tylko tyle sobie przypominam. Raz ją chyba widziałem, może jeszcze kiedyś – ale to naprawdę wszystko. Leżałem chory w separatce, która była jednocześnie gabinetem lekarskim i udawałem sen, a spod przymrużonych powiek, tak, żeby ani ona, ani mama nie widziały że nie śpię, obserwowałem śliczną harcerkę w rozmowie z mamą. Nie, nawet nie rozbierała się – przeciwnie, ubrana była dokładnie w ten swój zgrabny mundurek. Pewnie dlatego mogłem się zakochać, że nie było tam nic ze świństw, z którymi powinny mi się były kojarzyć dziewczynki. Przedmiot uczuć był czysty, anielski.

I tak już pozostało na długie lata: seks swoją drogą, a miłość swoją. Wiem, że wtedy to było prawdziwe zakochanie – bo po dziś dzień pozostał we mnie ten zachwyt, oczarowanie. I oczywiście lęk.

Pierwsze mną zainteresowanie. Później był jeszcze epizod taki, kiedy się mną dziewczyna zainteresowała. Bożena z trzeciego piętra naszej kamienicy dała mi odczuć (to było chyba w ostatniej klasie szkoły podstawowej), że się mną interesuje. Cóż z tego, kiedy była za ładna i interesował się nią Owczarek, chłopak nie z naszej budy, otoczony legendą wielkiego zabijaki. Jak się później dowiedziałem, Owczarek liczył się ze mną jako z rywalem – a i Bożena wolałaby mnie. Pamiętam, że kiedy obchodziła imieniny, zeszła po mnie, żebym przyszedł na górę. Przebrałem się w ładny sweter, ale wobec jej blond puszystych, splecionych w warkocze włosów i popielatego golfu ukazującego dziewczęcy, pagórkowaty tors, odczułem onieśmielenie takie, że nie poszedłem, tłumacząc się potem jakimiś zadaniami do odrobienia. Skąd ten lęk? Zbyt dobrze pamiętałem, kiedy spotkałem Bożenę i jej koleżankę na rogu Wolnicy. Dała mi wtedy coś w rodzaju adresowanego do mnie listu miłosnego, tłumaczącego, że Owczarek nic dla niej nie znaczy. Nic z tego – bo zdałem sobie sprawę, jak okropnie jestem brzydki w tym swoim tramwajarskim granatowym kaszkiecie, popielatej, powypychanej kurtce i zielonych pumpach. Zobaczyłem siebie jako żałosną pokrakę i byłem nieszczęśliwy, że jestem tylko taki, jaki jestem. Antek Gruda. Wobec jej piękna i wdzięku nie byłem nic wart. Owczarek był przynajmniej silny. Bałem się Owczarka, bo mógł mnie zbić i bałem się Bożeny, bo była ładna i miła. Owszem, przeżyłem coś w rodzaju zakochania, bo pamiętam, że tę kartkę traktowałem jak relikwię – podobnie jak jej zdjęcie, które wkleiłem na pierwszą stronę w moim albumie – a w każdym razie chciałem to zrobić. Chyba zabrakło odwagi – a może tylko kleju?

Mimoza. A tak naprawdę, to kocha się za coś, czy mimo czegoś? Taka na przykład święta Magdalena za świętą jest uważana za to, że się w Chrystusie zakochała i że po jego śmierci pokucie, a nie innemu się oddała – czy mimo tego, że się przedtem wielu dla uciechy oddawała? Pewnie za to, że mimo. W młodości człowiek kocha za coś, przechodzi mimo tego, za co się kochać nie da. Potem coraz częściej i głębiej kocha mimo czegoś, z tego mimo czyniąc za. Mimoza.

Teoria i praktyka. Dwie pierwsze książki fachowe, do których miałem dostęp, to było „Małżeństwo doskonałe" (wykradałem je podczas nieobecności mieszkających u nas na stancji studentów, otwierając tajnym kluczem drzwi oddzielające nasze pokoje, z etażerki, która stała tuż za nimi, przez pręty jej pleców, jak w klatce, sięgając po zakazany owoc) i „Vita sexualis", gruba księga leżąca przez kilka dni na półce w pokoju mamy. Było to o wiele wcześniej niż moje próby praktycznego realizowania teorii, wiedziałem już jednak, z grubsza biorąc, o co tutaj chodzi. Czytałem tam o tzw. grze miłosnej, nie podobało mi się tylko, że najpierw – taką wskazówkę znalazłem w jednej z książek – trzeba tam wsunąć, niby przypadkiem, palec – a potem dopiero narząd. Wydawało mi się to odległe od samej zasady połączenia się dwóch ciał. Wolałbym, żeby serca porozumiewały się oddzielnie, oddzielnie dłonie (lubiłem przecież trzymać się z kimś za ręce, nie cierpiałem za to chodzenia „pod rękę", dorosłego i stanowiącego rodzaj widocznej na zewnątrz instytucjonalizacji uczucia) – narządy natomiast wstydliwe powinny kontaktować się ze sobą zupełnie suwerennie; to był ich problem i wszelka udzielona im pomoc wyglądała mi na ingerencję w nie swoje sprawy, ingerencję mogącą zbrukać czysty, szlachetny związek ciał.

Wśród lektur czytanych jeszcze w szkole podstawowej były „Trzy kwadranse na mężczyznę", przedwojenny romans pełen ognistych pocałunków i nagich piersi oraz „Ziemia krwi i przemocy" Jorge Amado, południowoamerykańskiego komunisty, którego książki wtedy, w czasach stalinowskich, chętnie były wydawane. Zapamiętałem jedną tylko stamtąd scenę, kiedy na pożegnanie kobieta oddaliła się od mężczyzny, położyła na piasku z podniesioną spódnicą, zawołała go i „otwarła dla niego swoje ciało jak kwiat", a krople krwi splamiły jej suknię jak płatki róż, które ją zdobiły. No tak, zapamiętałem to na tyle dobrze, że choć mowa tam była o oddaniu z miłości, pozostał we mnie na długi czas klimat ziemi, krwi i przemocy. Ta druga twarz miłości, to nie były

bzy i bławatki sentymentalnych bajań o miłości do śmierci, ale białe lilie rozdarte kolcami purpurowych róż w oszałamiającym kościelno-bieliźnianym zapachu.

Matka była tabu, nie tylko zresztą dla mnie. Pamiętam jak Adek, chcąc nam zaimponować opowiedział, że oglądał kiedyś swoją mamę śpiącą z zadartą koszulą. Wszystko jej widziałem – powiedział. I wtedy zamiast wrzawy, śmiechów i pytań o szczegóły, zapanowała wśród chłopców cisza. Adam też zamilkł i potem ktoś zmienił temat. Nigdy już o matkach w związku ze świństwami, jak nazywało się dyskusje o płci, nie było mowy. Siostry, to było coś innego. Na przykład największy i najsilniejszy w klasie chłopak, Franek, czarny i pryszczaty piętnastolatek opowiadał, jak jedna z jego starszych sióstr (pochodził z biednej, wielodzietnej rodziny i siostry musiały zacząć wcześnie zarabiać) ustawiła się przed nim na czworakach i wypięta wprowadziła tylnym wejściem w świat dorosłych. Opowiadał o tym barwnie i soczyście, jak o rzeczy najnaturalniejszej w świecie – i nawet zapamiętałem to raczej jako gest siostrzanego miłosierdzia i opiekuńczości wobec braciszka niż świństwo.

Społeczeństwo klasowe. Franek zresztą zdawał sobie sprawę ze swojej roli przywódcy stada i pamiętam, że kiedyś, grożąc któremuś z kolegów laniem, wskazał na swój rozporek mówiąc: popatrz, co tu mam – i żebyś potem nie żałował. Wyobraziłem sobie potężną maczugę w jego spodniach i skojarzyło mi się to z biciem, nie z żadnymi pedalskimi zachowaniami – nie wiedziałem zresztą jeszcze, że coś takiego istnieje. Wiem, że czułem się bezpiecznie, bo chyba Franek działał wtedy w mojej obronie.

W rejonie rozporka mieściła się w latach szkolnych znaczna część naszego poczucia niepewności albo poczucia pewności, zależnie od siły charakteru, w którą każdego natura wedle swoich kaprysów wyposażyła. Jedni rozwijali się psychicznie i fizycznie bez zahamowań (chytrość lisa, siłę słonia da ci częste bicie konia), inni otrzymywali w darze samo zdrowie (onanizm krzepi organizm), inni jeszcze, pewnie ci, którzy uprawiali samogwałt a nie onanizm – więdli w oczach. W przedwojennej książce pt. „Z otchłani nędzy i upadku" widziałem obrazek przedstawiający oblicze młodzieńca nałogowo uprawiającego samogwałt. Co za mizeria! Oczy u niego podkrążone, włos rzadki, zęby szczerbate, a cała twarz wykrzywiona z nędzy i upadku. Każdy mógł sobie wybrać

między trzepaniem kapucyna, biciem konia, onanizmem, masturbacją i samogwałtem, ale nikt nie wiedział, czym się one tak naprawdę między sobą różnią. Taki na przykład Józek chyba źle wybrał, bo był blady, czarne, posklejane włosy spadały mu na zapadnięte oczy i śmierdziało mu z ust. Kiedyś czymś się klasie naraził i Franek zarządził na pauzie obławę na niego. Żeby go ukarać przewrócono go na ławkę i wyciągnięto mu, dla zbadania przyczyn tej jego nieprzystawalności do klasy, kutasa z rozporka. Żadnego tam wyjaśnienia nie zobaczyliśmy, pamiętam tylko, że miał krótkiego, ale za to niepomiernie grubego.

Mnie nigdy na szczęście takie upokorzenie nie spotkało. Nie wiem, jak to się stało, że byłem lubiany w klasie. Byłem przecież jednym z kilku „przodowników nauki", więc w zasadzie należałoby mnie tępić – co zresztą spotykało pozostałych prymusów. Może przyczyna tkwiła w tym, że byłem, podobnie jak większość chłopaków z Kazimierza dzieckiem niebogatych rodziców? Tych kilku innych celerów to byli chłopcy z lepszych domów i trzymali się trochę na uboczu. Byli tłuści i porządnie ubrani. Z jednym z nich, rumianym grubasem, przyszło mi się kiedyś bić po budzie w bramie na Józefa. Tak postanowiła klasa po lekcji przyrody, kiedy Mietek – tak się nazywał mój przeciwnik, jakąś mi niegodziwość wyrządził. Bałem się, bo był dwa razy cięższy ode mnie – i rzeczywiście było się czego bać, bo stale mnie przypierał do ściany, okładał pięściami, a ja się tylko opędzałem od niego. Ale kiedy już nas przegonił dozorca, wszyscy zgodnie uznali, żem tamtemu dowalił i – choć czułem, że niezasłużenie – przechadzałem się w glorii zwycięzcy. Klasowa sprawiedliwość w bezklasowym powojennym społeczeństwie chodziła swoimi ścieżkami i czułem się w niej bezpiecznie. Przezywano mnie jąkałą, to prawda – ale jak nie przezywać, skorom się tak pięknie jąkał? „...chciałby sobie puścić bąka, lecz w pierdzeniu też się jąka". A może to, że wybaczano mi jąkanie i bardzo dobre z góry do dołu, brało się stąd, że byłem niezły w cymbergaju i w zośce, że chodziłem normalnie za budę na Krzemionki po naboje (z gilz robiło się gwizdki, z pocisków końcówki do strzał, a z prochu kupę hałasu), że u Waldka na podwórzu nieźle strzelałem z procy do szczurów i na pauzach solidarnie zaglądałem pod spódnice dziewczynom z liceum mieszczącego się nad naszą podstawówką, na drugim piętrze?

Malinki w sraczu. Nie pamiętam już teraz, do którego z klasowych kolegów przyszło mi pójść w parę osób z delegacją na skargę, że do

szkoły nie chodzi. Tego kolegiśmy nie zastali, był ojciec jego nieświadom, że mu się syn źle prowadzi i zamiast nas z domu, czegośmy się bali, wyrzucić, to powiedział, że on synowi nieba by przychylił – tu pokazał torebkę czerwonych landrynek w kształcie malinek – a on, ten taki syn za budę chodzi. I nas tymi malinkami chciał częstować, a kiedy my, solidarni z nieobecnym, nie daliśmy się przekupić, to te malinki do muszli wrzucił klozetowej demonstracyjnie i widzę po dziś dzień, jak czerwone cukierki mokną w sraczu na ulicy Augustiańskiej. Może to był Franek, ten nicpoń, bo coś mi te malinki bliskie w pamięci z tą jego siostrą wypiętą na czworakach, z czołem opartym o wyszorowane do białości, pachnące mydlinami deski podłogi.

Poeta, ale głowa nie ta. W szkole, poza pryszczami na naszych twarzach, kwitła poezja. Wykorzystując naturalną skłonność umysłu do zapamiętywania wyrazów, których brzmienie zgadzało się rytmicznie i rymicznie z następnymi, kreowało się litanie słów, w których czasami sensu nie było – bo i nie musiało być, ale forma – ta była ważna. Większość utworów nie zawierała w sobie czytelnego przesłania; nie liczyło się co, ale jak. Nie do rymu, nie do sensu, wyliż gówna spod kredensu. Wała jak Polska cała. Cieszył rym, odnaleziona archetypiczna zasada bezwładu myśli, echolalie schizofreniczne, bezwolny paw mózgu. Zrymować znaczyło zwyciężyć. Byłem w tym dobry. To znaczy byłem zły w myśleniu – zanim pomyślałem, już miałem gotową odpowiedź. To mi pozostało. Napisałem w szkole kilka poematów, nawet nie musiałem pisać, letko mi to szło z pamięci, takie niewielkie Improwizacje. Nie zapamiętałem wiele – i chwała Bogu.

Floksy i dęby. Nie wiem, jak nasza biedna mama potrafiła organizować coroczne wakacje w całym tym wojennym i powojennym zamieszaniu. Zawsze mieliśmy wakacje i nigdy nie były to wakacje w Krakowie. Pamiętam jeden, chyba najwcześniejszy wyjazd. Jechało się furą, która czekała na nas na placu Wolnica. Kosztowało to górala, mama nawet nie próbowała się targować. Był taki brunatny banknot z wizerunkiem górala z profilu, góral był w kapeluszu z piórami, po których można było poznać, że jest góralem i że ma wartość górala, czyli pięciuset złotych. Załadowaliśmy się na furę i dawaj przez most na Wiśle na Górę Borkowską ku Myślenicom, za którymi był ten Glichów, mała, kilkunastochałupowa wioska między Dobczycami i Wiśniową. Po drodze

się rozpadało, potem rozlało, w końcu lunęło. Kiedy przyjechaliśmy do brodu przez Rabę, woda była już niebezpiecznie wysoka. Woźnica się zawahał, ale w końcu zaciął konie i choć półkoszek trochę podmywało, udało się, dotarliśmy na drugi brzeg. Przemokły poduszki, cośmy je ze sobą wieźli na wieś, bo na wsi poduszek nie było (ciekawostka – przecież wieś ówczesna to łany lnu i pierze gęsie skubane w zimowe wieczory przy rzewnych piosnkach wieśniaczych). Chłop powiedział, że nawet za drugiego górala nie pojedzie dalej, dopiero na drugi dzień – bo się ciemno zrobiło i żabami zaczęło prać, że Jezus Maria! No to mama nocleg w jakiejś chałupie załatwiła i śmy się w pierzyny zagrzebali i spali, a rano, jak mnie kogut, rześkie powietrze i słońce ze snu wyrwało, to wyszedłem do ogródka z w cyfrę powiązanym płotkiem, odetchnąłem pełną anemii piersią i poczułem zapach floksów czy innych kamiennych goździków, których pełne są wiejskie ogródki, zapach po deszczu intensywny, słońcem rannym rozbudzony i poczułem się szczęśliwy. Wtedy nie wiedziałem jeszcze co szczęście, co nieszczęście – dziś na szczęście wiem, że ten zapach, który po dziś dzień czuję, to był zapach szczęścia i że to były moje prawdziwe wakacje, które się jeszcze nie skończyły.

A rano się okazało, że następną furę, co po naszej usiłowała przez Rabę przejechać, porwały wezbrane wody i się ludzie potopili, oraz że jedną krowę na pastwisku zabił piorun.

Jak piorun strzeli w człowieka, to się na nim plamy w kształcie liści dębowych pokazują. Trzeba wtedy takiego zakopać na stojąco do ziemi tak, żeby mu tylko głowa wystawała i czekać, aż ziemia z niego tego pioruna wyciągnie, to on wtedy odżyje. Wierzyłem w to święcie – ale teraz nie wiem, czy to między bajki włożyć, czy wierzyć nadal. A co mi tam, powierzę sobie jeszcze trochę. W zapach wiejskich ogródków wierzyć nie trzeba – on jest.

Sza...rawary. Klasycznym strojem gimnastycznym dziewcząt w czasach stalinowskich były szarawary – granatowe majtki z wszytymi w nogawki gumkami ściskającymi uda – i wyłącznie w takim, obficie wzdętym i pofałdowanym opakowaniu, widywało się w latach mojego dzieciństwa dziewczęce brzuchy i pupy na lekcjach gimnastyki w szkole, na stadionach i pochodach. Zapamiętałem szarawary kilkunastoletniej Zosi, siostry Józka, w którego pokoju mieszkałem kiedyś na wakacjach jako dwunastoletni chłopiec. Wydzielały intensywny zapach przywo-

dzący na myśl gnijące słodko żołędzie i kasztany, przejmujący zapach ziemi, butwiejących liści – a wszystko to rozgrzane słońcem. Jakieś tam w fałdach tej granatowej materii snuły się aromaty ziół suszących się na strychu (zbieraliśmy z Józkiem na sprzedaż podbiał, sporysz i dziurawiec), zapach miodu stojącego w dużych dymionach w sąsiedniej izbie, czarnego, gęstego, spadziowego miodu o dusznym i w jakiś sposób fizjologicznym aromacie.

Zofiofilia. Zosia była zresztą pierwszą dziewczyną, z którą byłem w łóżku. Było tak, że kiedy raz zostaliśmy sami we trójkę w domu (rodzice Józka i Zosi poszli na wesele), zanim położyliśmy się spać, napadły nas jakieś swawolne nastroje. Józek kotłując się ze mną obsikał moją poduszkę. Zawsze, kiedy pękał ze śmiechu, oblewał swoją radość. Zosia zaproponowała, żebym przyszedł do jej łóżka. Było gorąco i nie trzeba było włazić pod pierzynę, a kiedy ona już na dobre zasnęła z rozchełstaną na dużych piersiach koszulą, nie potrafiłem opanować przemożnej chęci wsunięcia dłoni między jej wzniesione, odkryte do połowy ud nogi. Trzymając w palcach rąbek koszuli, odsłaniałem coraz większe połacie dziewczęcego ciała srebrzącego się w świetle księżyca. Leżała przy mnie półnaga pomrukując i sapiąc, zmożona mocnym snem dorastającej wiejskiej dziewczyny, a ja bałem się piekielnie, żeby jej nie obudzić nieostrożnym ruchem. Była duża i ciężka, mleczna i dojna, w nozdrzach miałem zapamiętany zapach jej szarawarów i zastanawiałem się, czy ma na sobie majtki, czy też uda mi się zobaczyć to, o czym marzyłem. Byłem już blisko końca, czyli początku ud, kiedy nadeszli gospodarze. Stanęli w progu i usłyszałem okrzyk grozy, a zaraz potem cichy głos gospodyni – zostaw ich, on przecież jeszcze za mały – i drzwi zamknęły się pozostawiając mnie sparaliżowanego ze strachu. Zosia naciągnęła pierzynę na nogi i nie pozostawało mi nic innego jak zasnąć. Wstydziłem się potem Józka, a jeszcze bardziej jego kolegi Staszka, który chichrał się, żem spał z Zośką jak chłop z babą. Obaj zresztą byli bardziej wiedzący i kiedy nam przyszło prowadzić krowę do byka do sąsiedniej wsi, było czymś naturalnym dla nich przyglądanie się widowisku; ja, kiedy już udało nam się zapędzić Winochę pomiędzy żerdki jej miłosnego łoża, poszedłem za stodołę bojąc się, że i tak mnie gospodarz, właściciel buhaja, wygoni – bo co taki miastowy maminsynek ma wtykać nos w ich męsko-wiejskie sprawy. A poza tym chciałem pokazać, że tak naprawdę

to mnie to nie interesuje, tak jak nie interesowało mnie spanie z Zośką. W drodze powrotnej Józek ze Staszkiem opowiadali ze szczegółami przebieg wydarzenia, a ja, markotny, obiecywałem sobie, że jak będę duży, to też będę się przyglądał, jak byk krowie pytę do siuśki wkłada.

Zoofilia. Moja dziecięca erotyka była dość wszechstronna. Kiedy zrozumiałem już z grubsza, że najważniejszą rzeczą w życiu jest włożenie czegoś w coś, zacząłem dostrzegać potwierdzenie tej prawdy w botanice i zoologii. Zapylanie kwiatów przez owady nie było zbytnio nieprzyzwoite, ale już to, co wyprawiały muchy między sobą, to przechodziło ludzkie pojęcie. Próbowałem zmusić muchy do kopulacji – same się o to prosiły, kiedy tak bezczelnie przelatywały mi przed nosem parami, much na muszce. Nie udawało mi się połączyć ich na nowo, kiedy się rozdzieliły, choć starałem się być precyzyjny i nie skrzywdzić zwierzątek. Jakoś nie chciały tego robić przy ludziach. Intrygowało mnie, dlaczego kogut wali kurę dziobem po głowie, kiedy na nią, przycupniętą, wskakuje; zrozumiałem zasadę samczej dominacji, kiedy chciałem raz złapać opieszałą kurę i zanieść do zamykanego na noc kurnika. Przycupnęła posłusznie i poczułem się doceniony jako kogut.

W moim najwcześniejszym, okupacyjnym jeszcze dzieciństwie nasz dom na ulicy św. Stanisława pełen był zawsze zwierząt. Wtedy jeszcze byłem za mały, żeby zastanawiać się nad tajemnicą życia. Zjadaliśmy jajka znoszone przez kury gdaczące w kuchni, chodziliśmy w futerkach z królików kicających po ganku. Mama była zapobiegliwa i z opowiadań wiem, że mieliśmy kiedyś pięć kur i 36 królików. Był też żółw, o którym się mówiło, że bez szwanku mógłby być przejechany przez niemiecki czołg – ale spadł kiedyś z ganku i roztrzaskany leżał martwy na betonie koło ścieku. I była kawka, którą tata przyniósł w pudełku z dziurkami, kiedy wrócił z obozu u Libana w Płaszowie (nikt wtedy nie wiedział, że tata tam siedział pospołu z późniejszym papieżem). Kawka była oswojona i kiedy się do niej mówiło kręciła głową ze zrozumieniem, ale udławiła się kiedyś połykając całą czereśnię z pestką. Pochowaliśmy ją nad Wisłą i zatknęliśmy na grobie prawdziwy krzyżyk z patyków.

O kotach nie wspomnę, bo zawsze było ich kilka i różnej maści, niektóre stacjonowały, inne wpadały na chwilę przekąsić królicze niemowlę albo kurczaka.

Zośkofilia. Za dotknięcie zośki ręką groził wolny, a może nawet karny. Można ją było tylko kapkować, główkować, brać na kolano albo na dekę. Nie wiem, czy wrócą jeszcze kiedykolwiek czasy zośki; kiedy ja byłem w wieku grania w zośkę, cały chłopięcy świat w nią grał, całe Planty i wszystkie podwórka pokryte były kółkami rysowanymi kredą, cegłówką, a jak było miękko, to patykiem. W każdym stał gracz i usiłował wkopnąć zośkę w kółko sąsiada, broniąc się jednocześnie przed wkopnięciem jej w swoje. Zośka składała się z ołowianej plomby i włóczkowego pióropusza. Powiem ci, jak ją zrobić. Bierzesz żołnierza (jak za mały, to półtora) albo, jak ci go szkoda, parę grubych wiórów z ołowianej rury w sraczu (zeskrobanych od ściany, żeby tata nie zauważył), dajesz do blaszanego pudełka po paście do butów, stawiasz na ogniu i topisz. Kiedy się stopi, chwytasz denko w mamine szczypce do kręcenia włosów i wlewasz zawartość w niewielkie zagłębienie w przekrojonym ziemniaku. Kiedy ołów wystygnie, wyklepujesz z niego młotkiem grubą na pół centymetra plombę o średnicy dwadzieścia do pięćdziesięciu groszy i robisz w niej gwoździem cztery dziurki, jak w guziku. Przewlekasz przez dziurki na krzyż dwa kilkucentymetrowe kawałki drutu, kradniesz mamie co najmniej metr włóczki, tniesz ją na odcinki 6–8 centymetrów i przydrutowujesz do ołowianej plomby. Proporcje plomby do włóczki dyktuje ci zośkarskie doświadczenie, którego nabędziesz z latami. Włóczka hamuje opadanie ołowianej plomby; jeden woli ostrą grę, szybką, prawie łysą zośką, drugi, melancholik, woli soft, kiedy włosów dużo i zośka zwleka z upadkiem. Zośki bywały bardzo piękne, miały upierzenie w kolorze sweterków naszych mam. Z czasem, skopane i ubłocone traciły barwy – a jednak przywiązywałeś się do swojej, rozumieliście się bez słów, szła posłusznie tam, gdzie ją kopłeś. I jak ci ją jakiś dryblas poderwał („konfiskata na dwa lata"), toś za nią tęsknił i wyrzucał sobie, żeś mięczak, co bojąc się, że dostanie ciosa w nos i puści kawę, nie stanął w jej obronie. To bolało, kiedy ktoś obcy twoją zośkę kopał na obcym podwórku.

Zmysł smaku. Na to samo miejsce, gdzie kiedyś leżał zabity mężczyzna, przed wejściem do sklepu pana Ogorzałego, zrzucono z furmanki jakiś czas później zabitego dzika. Pobiegłem go zobaczyć z bliska, ale choć był martwy, zatrzymałem się w bezpiecznej odległości. Podobnie bałem się zbliżyć wewnątrz sklepu do stojącej na ladzie skrzynki z rakami. Raki były żywe i niezdarnie gramoliły się po sobie poruszając

szczypcami i długimi wąsami. Ryba rak, tatarak, w tataraku wodny znak – przeczytałem taki wierszyk w „Iskierkach" czy „Płomyczku" i po dziś dzień, choć wiem co to znak wodny, nie wiem co robił w tataraku – chyba się tylko rymował. Miałem płoblemy z tym ł w słowie łak i tatałak, bo miałem za kłódki język – dopiero po latach jakoś się on wygimnastykował. Łatwiejsze i bardziej zrozumiałe było to, że w Szczebrzeszynie chrząszcz brzmiał w trzcinie oraz niegramatyczne, ale skuteczne w sprawdzaniu polskości „soczewica koło miele młyn". Wyobrażałem sobie, jak tysiące wysiedlanych z Ziem Odzyskanych Niemców łamało sobie języki na tym bezsensownym i złośliwym, brzmiącym jak tajny szyfr, zdaniu.

Sklep Ogorzałego zapamiętałem na całe lata, bo w czasie, kiedy w sklepach już nic nie było poza chlebem, kostkami Maggiego, kawą Turek, cykorią i zapałkami służącymi głównie do wydawania reszty, lubiłem wspominać obfitość rozmaitych rzeczy, które można było tuż po wojnie oglądać na półkach sklepów spożywczych i kolonialnych. Nie brakowało tam niczego, były nawet puszeczki konserw z żabich udek i wydaje mi się, że zapamiętałem ten żabi smak, choć dziś wcale nie jestem pewien czy je jadłem, czy tylko opowiadałem o tym kolegom w szkole, żeby wzbudzić ich podziw, że takie świństwo wziąłem do ust.

Dwie kamienice dalej w stronę placu Wolnica był drugi sklep spożywczy. Żadnych stamtąd smakołyków nie zapamiętałem poza brunatnymi strąkami mdłych i słodkawych chlebków świętojańskich; pamiętam natomiast duży plakat z napisem: „Kredyt umarł – zabili go dłużnicy". Było dla mnie oczywiste, że ten ktoś razem z tysiącami innych padł ofiarą wojennej zawieruchy.

Przez jakiś czas po wojnie dostawaliśmy paczki Unra. Zawierały różne potrzebne i niepotrzebne rzeczy do ubrania i do jedzenia. Do jedzenia były głównie te rzeczy, których nie zdążyli zjeść amerykańscy żołnierze, bo się wojna za wcześnie skończyła. Pierwszeństwo w smakowitości należało się różowo-fioletowemu proszkowi, który wsypywało się do wody i piło jako przepyszną oranżadę – ta, którą kupowało się w krachlach, była o wiele gorsza. Taki proszek można było nawet wziąć na język i choć był strasznie kwaśny, to i tak pozostawiał smak jak po najlepszym z cukierków. Dobre były też amerykańskie mielonki z puszek w kolorze khaki, paskudne natomiast szparagi. Wyciągaliśmy ze Sławą te odrażające długie i grube glisty z wysokich puszek i spuszczaliśmy z ganku na podwórko. Do dziś zapamiętałem ich smak

i chyba do niego dorosłem – jednak smaki dorosłych i dzieci różnią się znacznie między sobą. Nie było natomiast nic ohydniejszego jak tran, którego pełną łyżkę trzeba było połknąć w szkole każdego dnia na dużej pauzie. Zagryzało się to co prawda kęsem posolonego chleba, ale mdłości ustępowały dopiero po zjedzeniu gorącej zupy, przeważnie pysznej grochówki, po którą przy sąsiednim stole na korytarzu trzeba się było ustawić w długiej kolejce, każdy ze swoim garnuszkiem. Mój był w kolorze groszkowym.

Melka i Bryjka. Poza rodzoną siostrą zapamiętałem z dzieciństwa dwie mleczne. Obie dawno już umarły. Jedna nazywała się melka i była niedobra, no bo jak może być dobra owsianka na mleku? Przepadały za nią liście łopianu, w których przepadała, kiedyśmy ją ze Sławcią między nie solidarnie wylewali, żeby wrócić do kolonijnej jadalni z pustymi talerzami. Druga nazywała się bryjka i była pyszna, bo po pierwsze dostawaliśmy ją nie na kolonii, tylko na prawdziwych wakacjach z mamą, a po drugie nie była taka oślizgła jak tamta i nie miała w sobie tych drapiących gardło, ukrytych zdradliwie łusek. Bryjkę się robiło z mielonych na żarnach ziaren zbożowych, które można było własnoręcznie wymłócić na klepisku w stodole. Bardzo lubiłem młócenie, najlepiej we trzy, cztery osoby. Trzeba było wejść w rytm uderzeń – i wtedy było tak, jakbyś pływał albo latał – w każdym razie to było nieziemskie, dziś trzeba by powiedzieć: odlotowe. Łup, łup, łup, łup – a złoty kurz odlatywał w powietrze. Potem się słomę zanosiło do obory albo do chlewa, żeby krowy i świnie miały czysto, a ziarno zmiatało się z klepiska brzozową miotłą i sypało do wialni. I wtedy zaczynał się wspaniały spektakl: kręciłeś wielką korbą, pełna zboża szuflada klekocząc telepała się i podrygiwała, czyste ziarno spływało strumyczkiem do podstawionej dzieży, a plewy i kurz z klepiska (na klepisko w stodole mówiło się częściej boisko) wzlatywały lśniącym pióropuszem w powietrze i siadały wszędzie – na belkach, na boisku, na włosach i rzęsach. Klepisko-boisko porysowane było w paski smugami słońca wciskającego się przez szpary stodołowych wrót, biegały po nim rude szczypawki, ale nade wszystko piękne były te fruwające, roziskrzone w słońcu plewy. Czym byłoby ziarno bez plew? Głupią, bezduszną łupaniną.

Potem to ziarno, pozłocone pszenicą, wysrebrzone żytem, zanosiło się do sieni i drewnianą szuflą wsypywało do żaren: Idź ziarno do żarna. I się kręciło. Łatwo opisać komputer, na którym piszę, ale jak

opisać żarna? Spróbuję, ale się boję, że mi nie wyjdzie. Chciałoby się je narysować – i nawet kiedyś to zrobiłem, alem potem ten rysunek wraz z setkami innych spalił, bo mi się wydawało, że mądrzeję. Stoi toto na czterech rozkraczonych nogach z trudem toto dźwigających. Zrobione jest z grubachnej, ostruganej od góry na płasko belki z wyrzezanym w niej okrągłym miejscem na wielki, jak największy bochen chleba, kamień wyciosany z piaskowca. Kamień ma duży otwór w środku a przy krawędzi małą jamkę, w której tkwi długi kij obracający się u góry w sterczącym ze ściany drewnianym imadle. Jak ten kij uchwycisz w miejscu przez mądrość pokoleń wypolerowanym i zaczniesz pchać w dowolną stronę, to wprawisz żarna w ruch. Sypnijże teraz szuflę ziaren w dziurę w kamieniu, a zaraz ci się biała mąka zacznie zmyślną szparką w belce na stopy sypać. Podstawże więc czym prędzej w to miejsce faskę jaką albo słomianą michę, w której się chleby formują i pracuj żarliwie żarnami, usypuj biały kopiec, zagłuszaj kurgdakanie i krówporykiwanie. A kiedy już się w tej sieni nadudnisz, nawalczysz z omdlewaniem rąk, zanieś to coś zmęł do kuchni i niech ci w nagrodę zrobią bryjkę. Niech sypną do wrzącego mleka, posolą i okraszą skwarkami albo masłem. Pojesz sobie jak król – i spróbuj powiedzieć, że nie było dobre. No pewnie, że lepsze są mussli z rodzynkami i Bóg wie czym – ale bryjka jeszcze lepsza.

I jeszcze. I jeszcze niezłe były podpłomyki – małe płaskie krążki chlebowego ciasta wypiekane razem z sobotnim chlebem. Jadło się je na ciepło z rozpływającym się na wierzchu masłem. I prażuchy. Prawdę mówiąc prażuchy nie były niezłe, ale wobec takiego zła, co się działo wokół, (bo się je jadło nie na wakacjach, tylko w okupacyjnym Krakowie) to one były dobre. W każdym razie nie mam im za złe, że były jakie były. Nie do wiary – ale ja nigdy nie cierpiałem głodu, żyłem zawsze w luksusie najedzenia. Mama sypała mąkę na patelnię potartą uprzednio czymś tłustym i się ta mąka zamieniała w złotawy prażuch, glut taki, co się go widelcem i zębami szarpało i się nim najadało. I jeszcze było takie wykwintne danie: na blasze rozgrzanego ogniem pieca kładło się kromki chleba, obracało się je, żeby się równomiernie zrumieniły i takie cieplutkie nacierało się ząbkiem czosnku i soliło nieco. A jeszcze jakby margaryną troszkę posmarować! Można też było zupę błyskawicznie zrobić: wystarczyło połamać taką kromkę, wrzucić do talerza i zalać wrzątkiem. Zrobione.

Cnotka. Nie wie, jak smakuje masło, kto go na wakacjach nie ubijał. Napełniało się maselnicę śmietaną i potem trza ją było, siedząc na zydelku albo schodku czy belce, wziąć między nogi, chwycić kij co z niej sterczał i miarowo wsuwać w dziurkę i wysuwać. Kiedy ubijała baba, chichrały się chłopy, co też ona tak to ściska między nogami – kiedy chłop ubijał, baby popiskiwały, co też on tak ten kij wsuwa i wysuwa. Należało pchać regularnym rytmem, którego nie mogły zakłócić zmiany męczących się rąk – inaczej masło mogło się zwarzyć. Śmietana chlupotała w środku, szumiała i stękała, piana wydobywała się na wierzch – żeby się nie rozchlapywało, zakładało się dodatkowo cnotkę, taki drewniany krążek z dziurką, w której suwał się kij mlaszcząc i ciamkając. Kiedy piana robiła się przeźroczysta, znaczyło, ze śmietana zamienia się w maślankę i zaczynają się tworzyć grudy masła. Jeszcze trochę – i wylewało się maślankę do garnka, a masło uklepywało warzechą w misce z wodą w dużą bryłę. Trza było kilka razy zmieniać wodę, wygniatać z masła maślankowe pęcherzyki aż do otrzymania jednolitej masy maślanego masła. Jak wyszło za białe i kwaśne, znaczyło, że niedorobione, albo w śmietanie za dużo kwaśnego mleka. Żółciutkie musiało być – bo tylko wtedy można je było upchać do ćwiartkowego albo półlitrowego garnuszka, uklepać na wierzchu czubek, wycisnąć na nim warzechą wzorek, owinąć liśćmi kapusty i zanieść do Wiśniowej na jarmark razem z maślanką, jajkami, miodem i serem.

Ser robiło się podobnie, tylko całkiem inaczej. Podgrzane kwaśne mleko przekładało się cedzakiem do zeszytej w trójkąt nogawki spranych kalesonów Jaścynego dziadka, zawiązywało troczkiem z drugiej strony, wkładało czubkiem w dół między skośne deski drewnianej kozy i przykładało z góry dużym kamieniem. Serwatka wyciekała rynienką, potem kapała – a jak przestała, znaczyło – ser gotowy. Ściągało się nogawkę i ukazywał się pięknie zdobiony odciśniętym płótnem z wszystkimi szwami i cerami. Miał nieodmiennie serowo-sercowy kształt. Serwatka do piwnicy, obok maślanki – a ty za nóż i do chleba. Kromka chleba, grubo masła, kromka sera, grubo miodu. I pod papierówkę, która ci się natychmiast przemieni w rajską jabłoń. Tylko po cholerę przyleciały za tobą z raju te pieprzone osy, co ci się do tego miodu zlatują? I kto zasiał pokrzywy, na których nieopatrznie usiadłeś?

Bewit był bardzo dobry, smarowało się nim cieniutko chleb pokryty margaryną i nie tylko smak margaryny zagłuszał, ale smakowało to

jak chleb z masłem i najlepszym serem. W licealnych już czasach Jacek śmiał się z mojej mamy, że tak w witaminy wierzy, zwłaszcza w bewitaminę, że zamiast normalnych kanapek z wędliną albo z serem daje mi do szkoły chleb z tym bewitem. Ale słoik takiego Bevitu wystarczał dla paru osób na miesiąc, kosztował niewiele więcej niż butelka maggi i jeszcze zostawał po nim sprytny kamionkowy słoiczek.

Jak nie masz w domu nic pysznego, to pokrop kromkę chleba troszką maggi i posmaruj margaryną (nie odwrotnie, bo krople spłyną ci na spodnie), zamknij oczy, a znajdziesz się w Szwajcarii, we Włoszech albo nawet we Francji. (Albo na spódnicę.)

Zmysły i smaki. W licealnych czasach przyjaźniłem się z najpiękniejszą w klasie dziewczyną, z którą każdy chciałby się przyjaźnić, taka była piękna, dowcipna i inteligentna. Była wysoka i zgrabna, miała niezwykle wąską talię i znaczną, choć nie patologiczną lordozę, dzięki której chodząc poruszała z wdziękiem okrągłą, wypiętą pupą, której każdy, nawet ja, chciałby dotknąć. Nie dotykałem, bo się przyjaźniłem – a dotykanie pupy, zwłaszcza pięknej, okrągłej i szesnastoletniej (Teresa była jedyną młodszą ode mnie osobą w klasie) pewnie by tę przyjaźń uszkodziło. Byłem dumny, ale i speszony kiedy szliśmy ulicą razem, ona w czerwonej spódniczce falującej na organdynowej halce, ściśnięta w niesamowicie wąskiej talii szerokim czarnym paskiem, z końskim ogonem z długich blond włosów jak Marina Vlady albo Bardotka i choć trzymaliśmy się za ręce, bo się lubiliśmy, to truchlałem na myśl, że ktoś mógłby pomyśleć, że ona jest moją dziewczyną – bo gdzie mnie, takiemu brzydkiemu i nijakiemu do takiej! dziewczyny. Bałem się, że ludzie patrząc na nią i na mnie pomyślą sobie, że mam w głowie przewrócone i sięgam po coś, co komuś tak pięknemu jak ona przeznaczone. Potem, już w Akademii, wyszła za mąż za mniejszego od siebie, brzydkiego faceta, na którego obronę (bośmy wszyscy ją o niego molestowali) miała jedynie stwierdzenie, że on wie, czego chce. Nie wiem, czy chciał jej pięknej pupy czy samochodu – miał jedno i drugie; to drugie nazywało się Simca i było najmniejszym z samochodów jakie mi się zdarzyło widzieć – a jakie było to pierwsze, już napisałem.

I myśmy z tą piękną moją przyjaciółką wymyślili zabawę w smaki. Polegała na budowaniu z różnych ingrediencji smakowo-wybuchowych preparatów, którymi się na przerwach częstowaliśmy w tajemnicy przed innymi usiłując przebić jedno drugiego pomysłowością w okro-

pieństwie mieszanki np. piołunu, maggiego i miodu. Przynosiliśmy do szkoły w maleńkich puzderkach te preparaty, z nadzieją wpatrywali się w oczy obdarowanego i łowili oznaki zachwytu, że czegoś tak paskudnego, to się mu jeszcze nigdy nie zdarzyło wziąć do ust. Domyślam się, że Teresa brała później do ust jeszcze paskudniejsze rzeczy, ale nigdy o to nie byłem zazdrosny, bo nasze zespolenie w poszukiwaniu smaków i niesmaków zaspokajało w zupełności moją potrzebę zmysłowego połączenia z kobietą – a i ona zdawała się być w swoich kobiecych potrzebach spełniona. Pamiętam, jak kiedyś siedząc obok siebie w kinie pojękiwaliśmy z rozkoszy rozgniatając językami o podniebienie porcje zmiażdżonego pieprzu z jakimś dziegciem czy papryką i się na nas podejrzliwie oglądali pasażerowie z siedzeń przed nami i obok; musiały ich dziwić nasze wpijające się w fotele, zbielałe z bólu i rozkoszy palce.

Teresa porodziła syna, ale kiedy na jej prośbę przyszedłem fotografować ją i syna, to go karmiła nie tymi swoimi zachwycającymi, których nie znałem, dziewczęcymi piersiami, ale całkiem innymi, rozdętymi niepomiernie, grubo poniżej jej urody babskimi cycami i było mi za nią w naszym imieniu wstyd, że tak się dała przerobić na samicę przez tego chłystka, któremu w głowie ani gdzie indziej nie postała żadna sublimacja. Na szczęście Teresa miała na tyle smaku, żeby tego nieszczęśnika zdradzać – a potem porzuciła go i wyjechała do Warszawy poślubiając innego, mam nadzieję bardziej siebie godnego człowieka, z którym następnie się rozwiodła – no bo co można innego ze swoim mężem zrobić, jak się jest tak inteligentną i śliczną dziewczyną?

A Lajos, ten monorchid, to był właśnie jej pies.

Zmysł niesmaku. Ten miałem zawsze bardzo rozwinięty i, jak u każdego egocentryka, skierowany głównie ku sobie. Niesmakiem zapamiętanym z wczesnego dzieciństwa napawa mnie do teraz moja uległość, kiedy skarcony przez mamę obiecywałem poprawę zapierając się siebie i zwalając winę na jakiegoś rzekomego, wyczytanego z jakiejś bajki nieznośnego „zegarowego chłopczyka". Lepiej by było dostać lanie, bo przynajmniej można by przeżywać zdrowe poczucie krzywdy i pielęgnować twórcze marzenie o zemście.

Voyeuryzm. Na tamtych wakacjach poza Zosią były jeszcze dwie dziewczyny, w innym domu, pod lasem – Jaśka i Helka. Moja rozbu-

dzona wizualna ciekawość kazała mi wykorzystywać wszelkie możliwe sposoby na jej zaspokojenie. Niewiele udało mi się w tej dziedzinie dokonać, widać ciekawości nie towarzyszyła wystarczająca pomysłowość. Raz, kiedy siedząc pod papierówką w sadzie grałem w karty z kuzynką – była piękna i w dodatku z Warszawy – zobaczyłem kilka wystających spod jej majtek (siedziała naprzeciw mnie po turecku) czarnych, kręconych włosków i od razu przegrałem i to tak sromotnie, że do dziś nie wiem w co. Ciekawiło mnie, jak to jest naprawdę z tą zawartością dziewczęcych majtek i szukałem sposobności, żeby tam za wszelką cenę zajrzeć. Raz tylko, kiedy z małą Helką szukaliśmy kurzych jaj w stodole, zdołałem zaglądnąć jej pod spódnicę i zobaczyć pod cienkim paskiem majtek między rozstawionymi nogami dwa wypukłe, gładkie wałeczki ciała rozdzielone głęboką, ciemną szparką. Niewiele się z tego mogłem domyślić i postanowiłem zbadać rzecz dokładniej. Zasadziłem się na czatach za wychodkiem i klęcząc na gnoju, przez szparę między deskami i szufladą, której zawartość wyciekała do gnojówki między moimi kolanami, zajrzałem do środka. Udało się, ktoś wszedł do środka. Po chwili ujrzałem zwisający z otworu, na którym się siadało, czarny i pomarszczony worek i usłyszałem potężne pierdnięcie. To nie była Helka ani Jaśka, tylko ich dziadek. Rozczarowany i pełen obrzydzenia uciekłem rezygnując na dłuższy czas z prób poznania słodkiej – tak pisało w książkach – kobiecej tajemnicy.

Ekshibicjonizm. Pomyślałem, że skoro nie udało się zobaczyć, to może uda się pokazać. Rzeczywiście, to było łatwiejsze, choć nie przyszło bez oporów. Niby przez nieuwagę wysunąłem kiedyś z nogawki krótkich spodenek fragment chłopięcego woreczka i udając zaczytanego łowiłem znad książki spojrzenia kręcących się po izbie dziewcząt chcąc odczuć dotyk czyjegoś wzroku na mojej wstydliwej części. Liczyłem, że jak zobaczą, to może zechcą pokazać. Zobaczyły, ale nie okazały zdziwienia ani zainteresowania – pewnie bardziej interesujące byłoby dla nich, gdyby chłopak w odróżnieniu od byka, konia, psa i barana nie miał jaj. Kobieca niewdzięczność i bezwzajemność dotknęły mnie wtedy pierwszy, ale nie ostatni raz.

Homoseksualizm. Chociaż kilkakrotnie odczułem kierowane w moją stronę umizgi i rękoczyny mężczyzn, jedynym mężczyzną, jaki mnie interesował seksualnie, byłem ja sam. Inni mnie brzydzili i często dzi-

wię się kobietom, że się z nimi zadają. A nawet brzydzę się kobietami, że czują do mężczyzn słabość. No ale kobieta nie myśli uczuciem, tylko oczekuje potomstwa i do tego są jej potrzebne te perwersyjne kontakty. Nie brzydzili mnie przyjaciele, bo przyjaźń polega na się nie brzydzeniu.

Będę marynarzem! wykrzyknąłem i dmuchnąłem na tort urodzinowy, w który ciocia wetknęła siedem zapalonych świeczek. Cała para poszła w wykrzyknik i zabrakło jej, żeby zdmuchnąć choćby połowę płomyków. Wybuchłem płaczem i strzelając drzwiami wybiegłem z mieszkania. Na ulicy św. Katarzyny dogonił mnie któryś z wujków i zaciągnął do domu. Nie udało mi się dopełnić miary rozpaczy – wskoczyć do Wisły i ponieść śmierć w jej falach jak jakiś książę z jakiegoś obrazka w jakiejś książce. Zapomniałem też chyba, że marynarz powinien by umieć pływać. Chciałem być marynarzem przez miłość do matki, której obiecałem, że na stare lata będzie sobie spokojnie siedziała w fotelu i liczyła perły, które ja, marynarz, będę jej z dalekich rejsów przywoził. Nie wypaliło i przyszło mi zostać artystą – a mama nie miała ani czego, ani na co liczyć. Ja zresztą też się przeliczyłem.

Anatomia. Człowiek składa się głównie z wody, jak rzeka. Rzeka składa się jeszcze z dna, kamieni, ryb, kaczek, topielców i odbitych obłoków – ale i człowiek miewa swoje dno i też mu się czasem odbija obłokami. Miewa nawet w sobie niekiedy ryby i kaczki, ba, nawet kamienie miewa! Nie miewa topielców – bywa jednym z nich, ale jak już nim jest, to go nie ma. On nie ma i jego nie ma. A rzeka? Rzeka płynie i płynie i człowiek nie ma na to wpływu.

Widziałem kiedyś topielca. A może nawet w niego wszedłem. No właśnie – pamięci przydarzają się przedziwne przygody. Niby człowiek ma tę pamięć, ale czasem jest tak, że to ona go ma. I mówi: a mam cię.

Wisła była kiedyś normalną, porządną rzeką. Wiosną wylewała albo groziła, że wyleje, latem płynęły po niej galary i parostatki, a zimą zamarzała tak, że się po niej dało przejść z brzegu na brzeg. W styczniu 45-tego Niemcy po wysadzeniu mostów uciekali przez nią nawet autami, może i czołgami – pamięć potrafi kłamać, ale przecież widziałem na środku Wisły sterczący częściowo nad powierzchnią lodu pancerny samochód. Sankami dało się z wałów dojeżdżać aż na środek i się nigdy nie załamało – z tego co wiem, com sam wypróbował.

W lecie chodziło się na wiślane plaże. Nam najbliżej było na plażę pod kościołem na Skałce – jak było za ciasno, to się za 50 groszy przepływało łódką z przewoźnikiem tuż sprzed naszego domu na Stanisława na plażę naprzeciwko Wawelu. To było prawdziwe plażowanie, z kąpielami i opalaniem na rozgrzanym wiślanym piachu. To były czasy jeszcze sprzed wynalazku kostiumów plażowych i panie ściągały z siebie sukienki pozostając w łososiowych kombinacjach albo biustnikach (staników jeszcze wtedy nie było). Bywało, że ta odzież spodnia była morelowa – w każdym razie wrzynała im się, tym paniom, w tłuste, dopiero co uwolnione z głodu okupacji i perkalowych sukienek ramiona i plecy. Pach się jeszcze wtedy nie goliło, więc się tam coś między tymi trelami morelami i łososiami kędzierzawiło poklejone potem – w każdym razie już od pierwszego rzutu oka wiedziałeś, że pani to coś całkiem innego niż dziewczyna – bo dziewczyn jeszcze wtedy nie było na świecie. Nie było ich ani w moim świecie, ani nad Wisłą.

I kiedyś, brodząc przy brzegu pod Skałką w płytkiej wodzie nastąpiłem na coś, co mi na lata pod stopą pozostawiło bliznę w kształcie półksiężyca, a we wspomnieniu niepewność, czy to była rozbita butelka, skoro tak bolało i wytrysnęła krew, czy też ten ktoś obok mnie, co wdepnął w żebra leżącego przy brzegu trupa i nie mógł wyszarpnąć stopy, to byłem ja. Na pewno był trup, była stopa, byłem ja, tylko nie wiem, czy to wszystko było jednocześnie, czy tylko nałożyły się na siebie te dwa przerażające, bliskie w czasie fakty. Blizna pozostała na stopie i na pamięci.

Będę malarzem! Pierwsze co narysowałem, co pamiętam, że narysowałem, to był koń. Cały dumny pokazałem go pani Dobrowolskiej (jedna z dwóch studentek historii sztuki, które mieszkały u nas na stancji tuż po okupacji) – i od razu, chyba pierwszy raz w życiu spotkałem się z krytyką artystyczną, koń bowiem zdaniem eksperta od rysowania i malowania miał damskie nogi (pewnie kolana zginały mu się na sposób ludzki albo miał wysokie obcasy zamiast kopyt, nie wiem. Ale po dziś dzień, kiedy myślę o tym rysunku, widzę krągłe nogi konia w pończochach.) Pamiętam, że się straszliwie zawstydziłem i – swoim zwyczajem – zamknąłem się w łazience, żeby się wypłakać. Łazienka, w której mogłem się zamknąć, zawsze służyła mi do płakania – widocznie uważałem płacz za rzecz równie wstydliwą jak sikanie albo też chciałem mieć zapewnioną samotność, żeby móc się wypłakać do dna.

(Zawsze w sytuacjach dramatycznych szukałem odosobnienia i pamiętam, że kiedy na jednej z pierwszych kolonii jakiś chłopak postrzelił mnie z wiatrówki w nogę, nawet nie śrutem, tylko jakimś okrągłym ziarenkiem, pobiegłem do klozetu i przez zamknięte drzwi wrzeszczałem płacząc, że jestem zabity.)

Pani Danusia (chyba tak miała na imię) przestraszona krzywdą, jaką wyrządził mi jej obiektywizm pod nieobecność mamy, mniej do mnie krytycznie nastawionej, usiłowała mnie wywabić, pewnie cukierkami, z łazienki. Nic z tego – siedziałem na sedesie chlipiąc i czekając, aż doczekałem się powrotu mamy.

Potem były rysunki wariatek. Z Ewą z góry i Sławą[27] (obie były starsze i spędzając z nimi czas, byłem traktowany z niejakim dystansem i pobłażaniem, jak pętak) bawiliśmy się w rysunkowe opowiadania na temat zwariowanych kobiet. Trzeba było narysować możliwie najbardziej niezwykłe sytuacje, w jakich przychodziło żyć wariatkom. Nie pamiętam, które z nas wymyśliło, żeby domek wariatki znajdował się na szczycie góry, a jej klozet na innym szczycie oddzielonym głęboką doliną. Radowało nas, że wariatka zjeżdżając na dupie ze swojej góry nigdy nie mogła zdążyć wspiąć się do klozetu. Zawsze już było za późno.

A motyw trzeci to były księżniczki. Był taki sposób na rysowanie księżniczek w krynolinach, z bufkami na ramionach. Głowa, pamiętam, była podłużna jak żołądź – na jej czubku wznosił się jeszcze kok, a spod krynoliny sterczały jak małe uszka czubki pantofelków. Ten schemat powtarzany wielokrotnie lepiej udawał się Sławie. I znów przyszło mi kiedyś ryczeć w łazience, bo nie mój, ale jej rysunek został pochwalony przy gościach. (Czy to Bonnard[28] powiedział kiedyś w trakcie jednego z posiedzeń jury: „Panowie, nie strzelajcie do obrazów – za każdym z nich stoi człowiek”?)

Po motywach kobiecych przyszła kolej na mężczyzn – po seksie (damski koń, wariatki i księżniczki) – polityka. Najpierw nadnaturalnej wielkości, pokryci łuskami zbroi jak karpie rycerze, których rysowałem cegłą lub kredą na asfalcie Plant albo wydrapywałem patykiem na udeptanej ziemi, a potem już gazetki ścienne w czasach szkolnych. Ponieważ były słuszne ideologicznie, wybaczano mi błędy artystycz-

---

[27] Sława (Mieczysława) – siostra artysty (patrz: „Z pamięci”, przyp. 19).

[28] Pierre Bonnard (1867–1947) – francuski malarz, współtwórca kubizmu.

nego języka i uznany zostałem za dobrego rysownika. Kiedy mama zdecydowała, ze skoro jestem podobny do jej umiłowanego, zmarłego dawno brata (umarł, mając 44 lata i od dzieciństwa, wiedząc, że podobny jestem we wszystkim, postanowiłem nie żyć dłużej niż on) i z pewnością dziedziczę po nim także talenty artystyczne – i w związku z tym powinienem iść do Liceum Plastycznego – zaniosła tam jako reklamówkę moją gazetkę ścienną. Ołówkiem i kredkami wyrysowane tam były wszystkie motywy, których się na pamięć – jak przedtem książniczek – nauczyłem. Były tam kielnie i gołąbek pokoju, napisy *mir frieden peace pax*, przekreślona bomba A, cylinder wuja Sama i gwiazda, mur z cegieł i gałązka oliwna. Jeszcze pewnie sierp i młot, otwarta książka z kagańcem oświaty, może jeszcze profile Trumana i Adenauera[29]. Ojca ludzkości[30] chyba nie poważyłem się narysować, choć cztery profile z pewnością na rysunku przerabialiśmy. Innego rysunku z czasów szkolnych nie pamiętam, jedynie to, głęboko symboliczne i pełne symboliki dziełko zapamiętałem.

Sam za zdolnego plastycznie nie uważałem się; przeciwnie, miałem nawet w tej dziedzinie kompleksy, które ujawniały się szczególnie wobec najświetniejszego w klasie rysownika – Olka Rajewskiego, który za swoje rysunki na tablicy przedstawiające dziada z rzepką dostawał bardzo dobre oceny z rosyjskiego. Pamiętam moje zawstydzenie, kiedy w korytarzu Liceum Plastycznego w czasie egzaminu zobaczyłem, że Olek też stara się o przyjęcie. Od razu poczułem się nie na swoim miejscu. Na egzaminie wstępnym rysowałem trzech robotników układających kostki bruku (taka nieświadoma trawestacja trzech murarzy Kobzdeja[31]). Oglądani byli z wysokiego piętra albo nawet z lotu ptaka – w każdym razie linie chodnika i torów tramwajowych biegły do góry i z trudem udawało im się trafić do punktu zbiegu, gdzieś nad tablicą w sali egzaminacyjnej. Przede mną siedział Maciek Bieniasz i z zazdrością zaglądałem mu przez ramię na jego Indianina wychodzącego

---

[29] Harry Truman (1884–1972) – amerykański polityk, w latach 1945–1953 prezydent USA. Konrad Adenauer (1876–1967) – polityk niemiecki, w latach 1949–1963 kanclerz Republiki Federalnej Niemiec.

[30] Stalin (1878–1953); „ojciec ludzkości" to jedno z licznych określeń, jakimi obdarzano najokrutniejszego z przywódców Związku Radzieckiego.

[31] Aleksander Kobzdej (1920–1972) – malarz. Choć po roku 1956 radykalnie zmienił światopogląd i styl malarski, jego najsłynniejszym dziełem pozostaje socrealistyczny obraz „Podaj cegłę" z 1950 r.

zza drzewa. Ale Maciek był z bogatego domu, w którym pewnie nie było tradycji socjalistycznych. Podobnie Rysiek Horowitz, którego rozpędzone, lśniące auto namalowane akwarelą wśród drapaczy chmur pokazywała w korytarzu innym mamom pani Horowitzowa. A może to była pani Bieniaszowa? Pani Grzywaczowa, pracująca wtedy na dwóch etatach dla wspomożenia pensji inteligenta pracującego, nie miała czasu dodawać mi otuchy w czasie egzaminów. Nie wiem, dlaczego przyjęto mnie do Liceum Plastycznego. Podejrzewam, że uwiodła komisję moja kilkustronicowa autobiografia (z języka polskiego był między innymi temat „mój życiorys" i Maciek oddał zadanie po paru minutach zmieściwszy się ze swoimi kilkoma zdaniami, jakie zwykło się wpisywać w różnego rodzaju ankiety personalne, na ćwiartce strony). Opisywałem tam z przejęciem, jak wielką radość przeżywała moja siostra, kiedy świeżo urodzonego przywieziono mnie do domu, a także gehennę mojej ucieczki w 39-tym na Ukrainę autem arcyksięcia z Żywca i potem powrót *nach Krakau*[32], wreszcie wyswobodzenie mnie przez zwycięską Armię Czerwoną. Pewnie napisałem też o radości, z jaką powitałem nowy, powojenny ład społeczny. Kiedy już zostałem uczniem Liceum, dzięki tej mojej pisarskiej elokwencji (z mówieniem było gorzej, bo się jąkałem), wybierano mnie bez przerwy sekretarzem szkolnego ZMP. Maciek pisane miał skromniejsze, ale materialista był z niego niezwalczony, więc piastował godność zetempowskiego przewodniczącego. Jacek nie wchodził w rachubę, bo pochodził z prywatnej inicjatywy, co było też widać po tym, że był tłusty, a Rysiek Horowitz miał to wszystko w nosie, oglądał się na Amerykę (była taka wystawa w 52-gim – „Oto Ameryka", na którą ganialiśmy wszyscy z zachwytem i zgrozą) – i jak tylko Stalin umarł (Maciek jako Przewodniczący zapłakał w czasie transmisji z pogrzebu), to Rysiek zaczął pisać długopisem, chodzić w teksasach i jeść pumpernikiel.

Przyjęto mnie do Plastycznego, bo pewnie uwierzono, że ten nadmiar treści, który się w pisaniu ujawnił, jakoś sobie ze znalezieniem formy plastycznej poradzi, a poza tym to przecież mniej ważny jest wygląd, gdy idzie o znaczenia i w ogóle nie ważne jest jak, ale co. Mam do dziś dnia swój pierwszy rysunek w pierwszym szkicowniku z pierwszej klasy. Przedstawia mężczyznę dźwigającego sztandar w pochodzie

---

[32] (*niem.*): do Krakowa.

pierwszomajowym. Ale tych rysunków w pierwszej klasie zrobiłem niewiele, bo za sprawą Andrzeja Skalskiego (ten dopiero biegle rysował, i kiedy po roku przeniósł się do ogólniaka, ja, zostając, znowu poczułem się nie na swoim miejscu) – więc za sprawą Andrzeja rozmiłowałem się w mineralogii, paleontologii, entomologii i krystalografii.

Temat mężczyzny ze sztandarem pojawiał się w mojej biografii jeszcze wiele razy – podobnie zresztą pojawić się musiały minerały i skamieniałości, a także pisanie zadań pt. „Mój życiorys". W wierszu Szymborskiej nic dwa razy się nie zdarza[33]. Istotnie, wszystko zdarza się tylko jeden raz – ale za to raz na zawsze.

A pierwsza wystawa publiczna, to była urządzona w Piwnicy w 58-mym, razem z Wieśkiem Dymnym i Ryśkiem Horowitzem wystawa aktu. Wiesiek pokazał wtedy żartobliwie – obsceniczne rysunki gołych (trochę w duchu późniejszego Lebensteina), Rysiek i ja – głównie szkice i studia robione na I roku Akademii. Byłem dumny bardzo, bo i temat dorosły i wystawa była anonsowana w którejś z gazet z podaniem autorów i zastrzeżeniem, że dozwolona od 18 lat (sam wtedy zaledwie je skończyłem). Wycinek z gazety nosił przy sobie tata w portfelu i po kilku latach tak się wyświechtał, że go wyrzucił. Nie była odnotowana w gazecie nasza poprzednia wystawa – mówiono, ze względów cenzuralnych. Na fali odnowy Piotr Skrzynecki (chyba to on, nie pamiętam) wymyślił hasło możliwie białe po latach haseł czerwonych – o albinosach. W roku 57-mym wszystko, co się odbywało publicznie, miało aspekt polityczny; wymyśliłem, żeby piwniczną salę otoczyć pod sklepieniem szarfą papieru toaletowego z wypisanym w wielu językach sloganem: „Albinosi wszystkich krajów łączcie się". Nie pamiętam, co wystawiał Wiesiek i Rysiek, ze swoich rzeczy zapamiętałem jedno tylko, co, jak mi powtarzał Piotr, obudziło podejrzliwość cenzora: wycięta z gazety sylwetka „albinosa chorego skórno-wenerycznie". Cenzorowi nie spodobało się, że posłużyłem się organem partii z przemówieniem Gomułki o rewizjonistycznym zagrożeniu.

Takie były te pierwsze wystawy – polityka i seks. Jakże by inaczej. W Piwnicy już nie wystawiałem, pamiętam jedynie dekorowanie sal na zabawy, w których udziału nie brałem, i pokonywanie nieśmiałości, kiedy przyszło mi kupować na rachunek Piwnicy 50 prezerwatyw na

---

[33] „Nic dwa razy" – wiersz z tomu „Wołanie do Yeti", Kraków 1957.

dekorację karnawałową. Byłem już jednak dorosły i zacząłem nawet nosić się z zamiarem, żeby przerwać studia i iść do pracy (najchętniej do kopalni), bo mi się to akademicko-artystyczne życie wydawało podejrzanie gładkie.

Konsumpcja i sublimacja. Kiedy byłem w drugiej klasie wyrzucono mnie z Liceum. Hoffmann kazał przynieść na lekcję rysunku jakieś niewielkie przedmioty z domu i ustawić przed sobą na ławce jako martwą naturę. Zapomniałem przynieść, ale nie zapomniałem o drugim śniadaniu i miałem ze sobą wielką złotą gruszkę. Uznałem, że może stać się martwą naturą, i zabrałem się do rysowania. Pachniała złotojesiennie i była tak apetyczna, że na przerwie nie wytrzymałem i ją pożarłem. Kiedy na następnej lekcji Hoffmann robił korektę, sprawdzając jak obiektywnie istniejąca natura została zinterpretowana mocą subiektywnego języka sztuki, musiałem się przyznać, że żywa i subiektywna natura wzięła górę nad martwą i obiektywną – i ją skonsumowała. Wściekły (pewnie też miał na tę gruszkę chrapkę) posłał mnie do pana dyrektora, który, kiedy mu opowiedziałem co się stało, wyrzucił mnie ze szkoły za konsumpcyjny stosunek do rzeczywistości. Nigdy nie będziesz artystą, tylko obżartuchem, mieszczuchem – a dla takich miejsca w naszej szkole nie ma. Jesteś skreślony. Poszedłem nad Wisłę. Czułem się podobny świętemu Augustynowi, który dziwił się, że Bóg nie zesłał nań gromu z jasnego nieba, kiedy kradł gruszki z cudzego ogrodu. Ja moją ukradłem z ogrodu sztuki. Zacytuję Świętego, bo jego „Confessiones", było nie było, też czyta się nieźle: *Oto w pobliżu naszej winnicy rosła grusza obsypana owocami, nie odznaczającymi się zresztą ani szczególnie pięknym wyglądem, ani zaletami smaku* (moja się odznaczała, przyp. mój). *Ja i paru podobnych do mnie młodych nicponiów* (nicpoń – nic po nim, przyp. mój) *poszliśmy otrząsnąć gruszę i zabrać owoce. Było to późną nocą* (jam, niegodny, w dzień jasny, na dużej pauzie, o 10.30, tę niegodziwość popełnił), *gdyż zgodnie z naszym niechlubnym obyczajem przeciągaliśmy aż do tej pory zabawy na polach. Mnóstwo tego zgarnęliśmy* (ja jedną tylko), *nie po to, by jeść* (ja po to), *lecz ot – żeby rzucić świniom.* (ej, Gustek, Gustek, taki święty, a taki głupi – przecie to dobre jest! A jakie zdrowe!). *Może coś tam z tego też zjedliśmy, lecz prawdziwą uciechą było czynienie czegoś, co było zabronione* (w moim przypadku przez Hoffmanna, w Twoim przez Boga w Trójcy Jedynego – rozumiesz coś z tego?). *Oto serce moje, Boże mój, to serce, na które*

wejrzałeś miłosiernie, gdy było na dnie przepaści kropka. Za tłumacza robił Z. Kubiak. Trudno się spod magii augustiańskich kajań wydobyć, więc jeszcze odrobinę przepiszę: *Cóż więc ja biedny w niej pokochałem, w tej nocnej kradzieży, popełnionej w szesnastym* (czternastym, przyp. mój) *roku życia*? (...) *Piękne były owoce, któreśmy ukradli* (piękna była, przyznaję, owa grucha). *Nic dziwnego – były przecież Twoim tworem, a Ty sam nad wszystko jesteś piękny, Stwórca wszechświata, Bóg dobry, Bóg będący dobrem najwyższym, prawdziwym dobrem moim. Dorodne były te owoce – ale to nie ich zapragnęła moja dusza nieszczęsna*[34]. Jak to nie – zapragnęła i zjadła przy pomocy ciała i jego zębów. Marny za mnie Augustianin, przyznaję – a i gruszkojad nie najlepszy. W on czas, kiedy mnie ze szkoły wyrzuciło, czułem się skreślony jak wtedy, kiedy mi tchu w płucach nie starczyło do zdmuchnięcia świeczek na urodzinowym torcie po wypowiedzeniu życzenia siedmiolatka: będę marynarzem. Wtedy też pobiegłem w stronę Wisły. I wtedy, i teraz za duży już byłem, żeby ryczeć w łazience – rzekę swoich łez powierzałem królowej rzek polskich. Nie będę żeglarzem, czego chciałem mając 7 lat, nie będę artystą, co zamarzyło mi się, kiedy miałem 14 – kim więc będę w podeszłym wieku 21 lat?

W domu opowiedziałem o swoim nieszczęściu. Mama nie krzyczała i po zastanowieniu powiedziała – a może by tak spróbować w Technikum Geologicznym? – przecież tak cię zainteresowały kamienie. Ale przed podjęciem życiowej decyzji poszła następnego dnia do Hodysa, ówczesnego dyrektora Liceum Plastycznego i przyniosła wiadomość, że jednak przyjmą mnie z powrotem, na próbę. Wróciłem na próbę i zrobiłem tam maturę – a potem, z rozpędu, poszedłem na ASP i zostałem malarzem. Pozostał uraz do gruszek. Pachną nadal jak marzenie, ale natychmiast kiedy je zjem, płacę za to sraczką. Kiedy widzę gruszkokształtną pupę modelki (jabłkowite zawsze mnie mniej, podobnie jak Degasa, inspirowały), daję odpór budzącym się apetytom i sublimuję artystycznie. Teoria sublimacji artystycznej stała mi się tak bliska, że mimo jej krytyki napisanej przez Arnolda Hausera[35], siedząc w stanie wojennym w dwudziestoośmioosobowej celi więzienia wiśnickiego, wygłosiłem wykład na jej temat. A kiedy wychodziłem na

---

[34] Św. Augustyn, „Wyznania", przekład Zygmunt Kubiak, Warszawa 1978.

[35] Arnold Hauser, „Filozofia historii sztuki", przekład Danuta Danek i Janina Kamionkowa, Warszawa 1970.

wolność i na Mogilskiej przesłuchiwano mnie na pożegnanie, zapytał mnie ubol o twarzy takiej, jakby oblekała ją ciasno pończocha: czy pan wie, za co pan siedział? Odpowiedziałem zgodnie z nieprawdą, że nie mam pojęcia. To on zapytał: a czym się pan, panie Zbylucie dotychczas zajmował? Odpowiedziałem zgodnie z prawdą, że pracą społeczną w ZPAP, nauczaniem w ASP i malowaniem w PRL. Na co on: no to ta „praca społeczna" to było politykierstwo, „nauczanie" to były pedagogiczne dewiacje, a w „malowaniu" to sobie pan, panie Zbylucie, sublimował. No, sublimowałem sobie, sublimowałem – ale żeby tak od razu, że moje sublimowanie na wolności może stanowić zagrożenie dla bezpieczeństwa państwa?

Pierwszy akt. Dla tych, którzy zdecydowali się zdawać na Akademię, Hoffmann zorganizował po maturze rysowanie aktu. Dotychczas widziałem nagie kobiety tylko na rysunkach, obrazach, rzeźbach i fotografiach – żywej gołej nigdy; zemocjonowałem się więc, przestraszyłem i poczułem dorosły, czyli zagrożony. Na szczęście modelka nie przyszła na wyznaczoną popołudniową godzinę i kiedy czekaliśmy w napięciu, czułem, jak się moja ciekawość powoli chowa za poczucie ulgi, że jeszcze nie czas, że jeszcze nie zabrane mi życie w tajemniczym ogrodzie wyobraźni z moimi antycznymi i renesansowymi Wenusami i Zuzannami pod powieką. Przyszła następnego dnia, rozebrała się w sąsiedniej klasie i weszła w kusym szlafroku. Kiedy rozkraczona usiadła na krześle i zrzuciła szlafrok, zobaczyłem przepaść pomiędzy sztuką i naturą. Sztuka była oswojona, piękna, otwierająca wyobraźnię i podniecająca – natura tylko przerażająca. Miała potwornie duże piersi z rozlanymi sutkami, krótkie, żylaste nogi, u zbiegu ud strzępiasty pęk smolistych kudłów przykrytych od góry małym, nawisłym w siedzącej pozie brzuchem, krwistoczerwone usta i paznokcie. Roztaczała wokół siebie zawiesisty zapach słodkich perfum i chichotała cienko, skrzekliwie. Moje dotychczasowe, albumowe kochanki przychodząc na spotkanie ze mną zostawiały zapachy w pracowni Praksytelesa albo Correggia – zjawiały się bezwonne i bezdźwięczne, przynosiły ze sobą urodę i uległość, budziły zachwyt, przejęcie i wdzięczność poddając się biegowi mojej dłoni trzymającej ołówek, pędzel albo członek. Było nam dobrze razem w intymnej bliskości świata kształtów i form, prawdy i piękna, najczystszych pragnień; te najbrudniejsze stawały się tu czyste, uwznioślone sztuką. Akty z płócien weneckich mistrzów prze-

nosiły się na płótno mojego prześcieradła, a potem, nietknięte, unosiły w lekcje historii sztuki swoje doskonale skomponowane ciała, idealne proporcje, bladoróżowe usta i czubki kształtnych piersi. Udzielały mi lekcji harmonii, przygotowywały do świata wzruszeń, które nadejdą gdy nadejdzie pora.

– Zbylut rysuje powoli, ale za to źle – ocenił Hoffmann mój rysunek po godzinie. Tak, to prawda – nie było mi spieszno oddalać się od świata artystycznej prawdy ku kłamstwu natury. A żeby dobrze tę wynaturzoną naturę narysować, to po prostu przekraczało moje możliwości. Dlatego później poświęciłem trochę czasu, jakieś z górą 40 lat, żeby spróbować się nauczyć rysować akt szybko, ale za to dobrze. Nadal poświęcam – bo skoro nie zachował się tamten rysunek, to skąd mam wiedzieć, czy już jest lepiej? Może mógłbym już przestać poświęcać?

Andrzej. Kiedy w pierwszych latach stanu wojennego (kto ma krótką pamięć, przypomnę, że wprowadzono go w Polsce w nocy z 12 na 13 grudnia 1981 roku) wróciłem do moich chłopięcych pasji mineralogicznych i paleontologicznych i zacząłem na nowo, po bez mała 30 latach, hodować kryształy siarczanu miedzi i ałunu sodowo-potasowego, przypadkowo zobaczyłem kiedyś w telewizorze (tak się zwykło mówić, że to niby nikt nie ogląda telewizji, bo szkoda czasu i wszystko się tam widzi przez przypadek, przez chwilę nieuwagi) reportaż z wystawy motyli w Muzeum Okręgowym w Częstochowie. Dyrektor tego muzeum, dr Andrzej Skalski, właśnie wrócił z Brazylii, skąd przywiózł bogate plony swoich polowań na tamtejsze łuskoskrzydłe – wystawiona kolekcja liczyła ponad 10 tysięcy okazów i zawierała, między innymi, wspaniałe brazylijskie morfony.

Pamiętam nasze z Andrzejem marzenia o tych wielkich, błękitnych motylach, które w gablotach muzeum Przyrodniczego na Sławkowskiej mieniły się barwami tęczy i egzotycznymi nazwami: *Morpho helena*, *Morpho diana* czy *Morpho anaxibia*. Były też morfony zamieniające Brazylię w kolonię grecką – *Achillana* i *Patroclus* oraz polską – *Morpho sulkowsky* (najrzadszy z nich wszystkich). Były ogromne, osiągały wielkość rozpostartej dłoni i latały po drugiej stronie globusa, w Ameryce Południowej. Te, które latały w Tyńcu i jego okolicach, miały niewiele ponad dwa centymetry. Też były błękitne, też mieniły się tęczowo, ale daleko im było do tego, by być obiektem marzeń. Niejaką okrasą naszych wszystkich zbieranych w okolicach Krakowa okazów była ich

łacińska nazwa; nawet zwykły bielinek kapustnik, którego gąsienice można było łatwo znaleźć w zupie kalafiorowej w barze mlecznym, potrafił się nazywać nie byle jak, bo *Pieris bassicae,* a pospolity cytrynek – *Gonepteryx rhamni*. Dla nas, uczniów pierwszej klasy Liceum Plastycznego, przerabiających na historii sztuki antyk i zapędzanych do czytania „Metamorfoz" Owidiusza, wspanialił się swą nazwą *Nymphalis antiopa* czyli żałobnik – a jedynym krajowym motylem, o którym udało się do końca marzyć, to znaczy nie zdobyć go do kolekcji, był *Parnassius apollo*. Mieć Parnas i Apolla w postaci jednego okazu nie tylko wydawało się, ale i było nieprawdopodobne; jak przystało na parnasistę latał gdzieś wysoko w Tatrach i w dodatku był pod ochroną. Wtedy jeszcze niewiele gatunków zwierząt i roślin było pod ochroną; Niepylak apollo był jednym z pierwszych. Teraz już prawie wszystko, co żyje na Ziemi, nawet człowiek, jest pod ochroną. Być pod ochroną znaczy nie móc być zbieranym w celach kolekcjonerskich.

Andrzej doczekał się realizacji brazylijskich marzeń po trzydziestu latach, ja zdradziłem je bezpowrotnie po trzech i wolałbym znów iść do pierdla niż musieć jechać do Brazylii – bo w pierdlu można normalnie żyć i cierpieć, a żeby być w Brazylii, to trzeba być kobietą albo chłopcem, to znaczy nie mieć wyobraźni, tylko fantazję. Świat kobiet i dzieci przypomina iskrzącą się tęczowo powierzchnię skrzydeł morfona; trudno dopatrzyć się w tym świecie głębi, choć ona tam gdzieś na pewno jest, tyle, że niedostępna mojemu tępemu, samczemu rozumieniu.

W tamtych czasach udało nam się zrealizować jednak dwie egzotyczne ekspedycje: jedną do Kocmyrzowa, gdzie na nasypie kolejowym złowiliśmy gąsienice Zawisaka wilczomleczka (*Deilephila euphorbiae*), drugą do Tenczynka na zmrocznikowce zawisające o zmroku nad kielichami kwiatów i na ćmy, które wabiliśmy w lesie oświetlając latarkami rozpięte między drzewami białe prześcieradło. Łowy były obfite, a nad ranem bezskutecznie usiłowaliśmy się przespać w wysokich trawach jakiejś polanki; nie wiem, czy przeszkodą w zaśnięciu był ziąb, emocje czy lęk przed wężami i pająkami, których pełna była moja wyobraźnia.

Pierwsza kradzież. Nie wiem, jak to się stało, że mi, czternastolatkowi, mama pozwoliła nie wrócić na noc do domu – chyba nakłamałem, że jadę do Andrzeja do Byczyny. Nie było to z pewnością moje pierwsze kłamstwo; myślę, że większość z tego, co mówi człowiek zanim do-

wie się, co to jest prawda, to są nieprawdy. Nie, jeszcze inaczej: mówi się na początku to, co jest prawdziwie potrzebne, żeby być w zgodzie z własnym, z trudem budowanym światem. A że on, ten świat, składa się głównie z marzeń i wyobrażeń, to opowieści o tym prawdziwym świecie dorośli nazywają kłamstwem. Kłamać uczy się człowiek dopiero wtedy, kiedy już mu się wydaje, że wie co to prawda.

Pamiętam natomiast swoją pierwszą kradzież. Nie, nikt mnie wtedy nie nazwał złodziejem, chociaż się zło działo. Byliśmy wtedy, Andrzej i ja, namiętnymi kolekcjonerami. O tym, co to namiętność wiedzą ci, co są jej pozbawieni, a kto to jest kolekcjoner – już napisałem. Poza motylami i chrząszczami kolekcjonowaliśmy w owym czasie minerały i skamieniałości. Nie było mowy o tym, żeby pojechać po budzie w Sudety, gdzie minerałów i skał było najwięcej, nie mieliśmy nawet szans na Chrzanów, gdzie w cegielni pana Trębacza na Kościelcu można było znaleźć pięknie zachowane, złote amonity kelowejskie (najwyższe piętro jury brunatnej, tzw. oolit baliński). Brakowało czasu i brakowało pieniędzy na pociąg. A tymczasem te amonity i belemnity z cegielni Trębacza leżały bezużytecznie w zakurzonych gablotach Muzeum Geologicznego przy ulicy św. Jana. Bezużytecznie, bo jedynymi, poza drzemiącym cieciem osobami, które tam zachodziły, byliśmy my – ja trzynasto- i Andrzej czternastolatek. Trzeba je było uczynić użytecznymi, to znaczy włączyć w tętniącą naszymi emocjami, żywą kolekcję skamieniałości jurajskich. Nie wiem, skąd Andrzej wziął te pęki zardzewiałych kluczy, z których jeden nadał się do gabloty z oolitem. Wynieśliśmy stamtąd niewielkie, ale piękne okazy *Perisphinctesów* i niekompletne, ale sporych rozmiarów belemnity. Cieć, który drzemał zbyt płytko i nas za którymś razem na kradzieży przyłapał, zabrał nam legitymacje szkolne i kazał przyjść nazajutrz do pana dyrektora. To było dawno temu, kiedy jeszcze nie można było zabić tego ciecia kijem do bejsbola, bo nikt nie wiedział jeszcze, na czym ta ciekawa gra polega. Teraz to by się go załatwiło i nie byłoby sprawy – a tak, to była. Musieliśmy przyjść do pana dyrektora, chyba to był profesor Stach, albo może – co brzmi dumniej – Wilhelm Krach, w każdym razie dość niemrawy starszy pan, który popatrzywszy na nas z otchłani epok geologicznych poprosił, żebyśmy oddali cośmy zabrali, bo może się jeszcze komuś to przydać. Jakoś nie czuło się, żeby wierzył w to, co mówi, pewnie przeżywał kryzys wiary w sens nauki – to była epoka stalinowska (najmłodsze piętro czwartorzędu). No to oddaliśmy.

Jedwabniki. Chyba te marzenia Andrzeja to nie były marzenia, skoro mu się w końcu zrealizowały. A może to ja miałem do marzeń zbyt nabożny stosunek, nie chciałem im odebrać racji bytu i oddalałem myśl o ich spełnieniu? Zamarzył Andrzej o chińskich jedwabnikach, to napisał do Chin (skąd, skurwiel, znał chiński?) i mu jajeczka jedwabnika dębowego przysłali. Zamarzył o doświadczeniach z promieniotwórczością, to napisał do Joliota-Curie we Francji i dostał 80 kilo smółki uranowej czy innego radioaktywnego świństwa. Były z tym jaja większe niż z jajami jedwabnika chińskiego, bo na tej przesyłce położyła łapę Polska Akademia Nauk i Andrzejowi odpaliła tylko dwa kilo. No bo jakże to tak: w drodze nieformalnych działań 15-latka kapitalistyczny naukowiec przysyła do Polski, do kraju, który wkroczył na jedynie słuszną drogę rozwoju wolnego od wyzysku i ucisku społeczeństwa socjalistycznego, dużą ilość materiału do badań naukowych pomocnych w pokojowym współistnieniu narodów zbratanych pod przewodem Związku Radzieckiego? Dobrze, że tego 15-latka nie oskarżono o to, że chce, wzorem Wuja Sama, wyprodukować bombę atomową i zrzucić na stolicę jednego z krajów miłujących pokój. Biedny Andrzej byłby skończył jak ksiądz Lelito preparujący z dżdżownic i korników w zakrystii drewnianego kościółka na Obidowej broń bakteriologiczną, która miała być użyta w walce Korei Południowej z Północną albo odwrotnie – w każdym razie jedna Korea walczyła z uciskiem drugiej, a druga chciała uciskać tamtą i nie mogła się doczekać na te bakterie od Lelity – ale na szczęście włączyła się w to wszystko sprawiedliwość dziejowa (czytałem o niej w podręczniku do historii autorstwa Jefimowa) i zabiła (usunęła obce ciało ze zdrowego organizmu) proboszcza z Obidowej.

Póki co hodowałem w pokoju, w pokoju, który dzieliłem z tatą, normalne polskie jedwabniki, przynosiłem im liście morwy z Plant w okolicach Filharmonii, oglądałem jak się zakokoniają, czekałem, aż się z poczwarek wylęgną białe, niezdolne do latania ćmy, podglądałem jak się pieprzą i jak potem jedwabniczka składa jajeczka, z których po jakimś czasie gramoliły się małe gąsieniczki, którym trzeba było przynosić liście morwy z Plant w okolicach Filharmonii.

Bomba, kusza i trucizna. A może jednak Andrzej marzył o wyprodukowaniu bomby A? Trzeba by zajrzeć w jego teczkę i oskarżyć pośmiertnie. Albo zrehabilitować. O rehabilitacji mówiło się dużo w paź-

dzierniku ’56 – ale Andrzeja nie było już w naszej szkole, a ja zaprzyjaźniłem się wtedy z Jackiem, Maćkiem i Ryśkiem. Żaden z nich nie zbierał motyli, minerałów ani skamieniałości, więc żeby się z nimi zaprzyjaźnić, musiałem zainteresować się sztuką. Brakowało mi Andrzeja, bo on lubił, żeby coś wybuchało, a ja, choć się bałem, też. Robiliśmy eksperymenty chemiczne, których rezultatem miał być wybuch – bo to znaczyło, że eksperyment się powiódł, że udało się ożywić martwe substancje drzemiące w słoikach, butelkach, kolbach i retortach. Kiedyś Andrzej spóźnił się do szkoły. Opowiedział mi na pauzie, że wyszykował w domu, w Byczynie, w laboratorium chemicznym swojego ojca coś bardzo udanego i zabrał to ze sobą. Ale po drodze wstąpił do ciotki, siostry ojca, na Salwator i czekając aż wystygnie herbata, a ciotka zapakuje mu pączki na pauzę, schował to coś w szafie. Za szafą był kaloryfer, to coś się rozgrzało i wypaliło. Bogać tam garnitury wujka i ciotczyne sukienki – szafę do kupy trzeba było poskładać – więc się Andrzej do szkoły spóźnił. Podobno owo coś było bardzo fajne i udane – ale co z tego, jak wypaliło przed czasem?

Andrzej był bardzo czysty moralnie, choć jego twarz była gęsto pokryta pryszczami. Kazio był tłusty i nieprzyjemny w dotyku i w rozmowie, wobec czego Andrzej postanowił go zabić przy pomocy kuszy. Kuszę się robi z resora od dorożki – a zdobycie takiego resora nie powinno stanowić najmniejszego problemu dla normalnego człowieka. Przerobiwszy lekcję fizyki poświęconą wielokrążkowi Andrzej dowiedział się, jak taki resor napiąć. Szczała (Andrzej znał się na chemii i fizyce, ale nie na ortografii) to był najmniejszy problem, mniejszy niż to, że Kaziu mieszkał na pierwszym piętrze i z krzaków Parku Krakowskiego mogliśmy zobaczyć tylko lampę na suficie w jego pokoju. Za to doskonale opanowaliśmy rozkład jazdy ósemki, do której po wykonaniu czynności zabijania Kazia mieliśmy wskoczyć i nie budząc podejrzeń oddalić się na bezpieczną odległość. Większość danych całej akcji była opracowana bez zarzutu. Była ofiara, było narzędzie, był sposób ucieczki – reszty miał dokonać los, który mógł na przykład kazać Kaziowi wkręcać żarówkę w lampę pod sufitem – i wtedy my pyk z tej kuszy.

W oczekiwaniu aż zdarzy się okazja do zdobycia resora na Kazia, Andrzej postanowił zabić Alę. Ta Ala z naszej klasy była bardzo ładna i dawała chłopakom w szatni na strychu. Stało tam parę ławek i ona tam, na tych ławkach. Jak się Andrzej dowiedział, że ona tam tak, to ją postanowił zabić trucizną. Pamiętam jakeśmy z klasą w kinie „Wan-

da" na jakichś kolejnych przygodach Pawki Korczagina[36] byli, to mi Andrzej zaczął opowiadać ten swój plan – ale w pewnej chwili zamilkł i dał mi do zrozumienia, że nie w pełni budzę jego zaufanie. Jezu, jaki się poczułem nieszczęśliwy! Całkiem jak 20 lat później, kiedy inny Andrzej powiedział mi, że się nie zgadza na moją interpretację wojny w Wietnamie. Ja mówiłem wtedy, że Sowieci rozbudowują swoje imperium, a Andrzej, że to nie całkiem tak i że Amerykanom nie ze wszystkim chodzi o przyniesienie Wietnamczykom wolności – no i na kilka lat zapanowało między nami milczenie. O Wietnamie można było dyskutować – ale to, że Ala dawała na strychu, nie ulegało wątpliwości – mówił o tym sam Orzechowski, który jebał wszystkie dziewczyny w klasie, nie wyłączając tych, których nie jebał; w związku z tym Ala zasługiwała na śmierć, a ja powinienem zasłużyć na pełnię zaufania. Alem nie zasłużył i po dziś dzień nie wiem, czy trucizną miał być witriol miedziowy $CuSO_4$ czy jakaś inna substancja. Może Andrzej też nie wiedział, bo po roku spędzonym w Liceum Plastycznym orzekł, że zajęcia z chemii i fizyki są u nas na zbyt niskim poziomie i przeniósł się do ogólniaka. Kiedy umarł na zawał kilka lat temu, sięgnąłem do zmurszałych już listów z dzieciństwa i przeczytałem jedyny list, który od niego dostałem, w roku 1953. Stoi tam, między innymi, napisane:

> Obecnie interesuje mnie każda nauka, nawet polubiłem matematykę. W niektórych wypadkach badania idą mi bardzo ciężko z powodu braku odpowiednich książek, lecz to wkrótce wyrównam. Zagadnienia idą niemal ścianą, np. od czego zależy ubarwienie owadów? Jakie pierwiastki wchodzą w skład barwy, jak długo żyją owady, od czego zależy wzrost kryształów i wiele, wiele innych. Człowiek chciałby to poznać, lecz tu włącza się brak odpowiednich wiadomości. Przeprowadzanie doświadczeń na ślepo jest póstą zabawą... Zagadnień do rozwiązania jest wiele, życie ludzkie jest krótkie, czas ucieka. *Tempus fugit*. (...)

Zanim czas uciekł, Andrzejowi udało się pojechać do tej Brazylii na morfony, choć tak naprawdę, to od dawna już specjalizował się w badaniu i oznaczaniu gatunków *Microlepidoptera*, małych i szarych jak mole motylków; został nawet jednym z niewielu na świecie ekspertów

---

[36] Pawka Korczagin – bohater powieści Mikołaja Ostrowskiego „Jak hartowała się stal", denuncjator własnego ojca, symbol bolszewickiego poświęcenia dla idei.

od bursztynowych inkluzji. Cieszy mnie jednak – i zdążyłem mu o tym powiedzieć – że jego marzenia się spełniły, że nie były puste.

Hodys był łysy jak kolano i mówił nu zamiast no, bo pochodził ze wschodu. Jedyne, co zainteresowało mnie w pierwszej klasie liceum poza mineralogią, paleontologią i entomologią, to były jego opowieści z historii sztuki. Coś on miał takiego w sobie, że potrafił zainteresować. Po dziś dzień pamiętam jego pełne anegdot opowieści. Nie ograniczał się do historii sztuki, mówił też o poezji i muzyce. W lecie kazał przychodzić do szkoły na siódmą rano i słuchaliśmy Beethovena w transkrypcji na adapter „Karolinka" (15 minut przed ósmą był apel na korytarzu i śpiewaliśmy „Naprzód młodzieży świata", co było równie upierdliwe jak wcześniejsze „Kiedy ranne wstają zorze"). A poza tym kazał się nauczyć na pamięć „Pana Tadeusza". Też rano, przed szkołą, codziennie 20 linijek. Wbiłem sobie w głowę tylko pierwszą i pół drugiej księgi, a także trochę fragmentów, które mi się spodobały. Hodys mówił, że w młodym wieku trzeba rozbudowywać pamięć, bo to się przyda na starość. Nie wiem, czy miał rację, bo pamiętam po dziś dzień co rzekł Podkomorzy, kiedy „wtem w tabakierkę złotą brzęknął", ale zapominam stale o tylu innych rzeczach, może nie tak ważnych jak „mój Sędzio, dawniej było jeszcze gorzej – teraz nie wiem, czy moda i nas starych zmienia, czy młodzież lepsza – ale widzę mniej zgorszenia" – ale jednak. Terminy z historii sztuki wpadały w moją pamięć i mościły sobie tam dożywotnie miejsce pospołu z łacińskimi nazwami chrząszczy i motyli. Rysunek cestosomatyczny, nematomorficzny i pachipodalny winkrustowały się w mój mózg pomiędzy *Papilio podaliriusem*, *Osmodermą eremita* i *Vanessą io*. Peruka z harbajtelem zawiązanym w miechu z „Pana Tadeusza" i początek „Odysei": „*Andra moi ennepe muza politropon hos malapolla*" stowarzyszyły się z łacińskimi nazwami kredowych jeżowców z Bonarki: *Echinocorys subglobosus* i *Micraster coranguinum*, łacińska inskrypcja na którymś z dzwonów któregoś z kościołów: *Vivos voco, mortuos piango, fulgura frango* ulokowała się w pobliżu Zmrocznikowców – *Sphingidae* i rodzajów tęgopokrywych: *Cerambycidae* i *Carabidae*, a zawisak Trupia główka – *Acherontia atropos*, lata po Akropolu razem z Artemidą w poszukiwaniu Acheronu.

Chyba nie na sztukę byłem wrażliwy, tylko na egzotykę. Nazwa rzeczy bardziej mi do wyobraźni przemawiała niż rzecz sama; okładka i zapach książki bardziej niż jej treść. Ot, natura kolekcjonera. Być

na koncercie Mozarta znaczyło dużo – ale czy muzyka potrafiła mnie porwać? To, co pamiętam, to okoliczności. I być może dlatego opowieści Hodysa porywały mnie, bo był w nich zawarty aromat rzeczy odległych. Ten aromat to była może tylko woń rozgrzanego epidiaskopu, przy pomocy którego Hodys rzucał na ścianę powiększone reprodukcje obrazów impresjonistów, albo niezapomniany zapach z trudem upolowanej w księgarni monografii Serafińskiej o Matejce[37]?

W pierwszej klasie zadał nam dwa rysunkowe referaty: w pierwszym półroczu trzeba było narysować szczegółowo i opisać 20 roślin w Ogrodzie Botanicznym – w drugim tyleż detali zabytków Krakowa. W ten sposób historia sztuki od początku stała się terenem, gdzie natura i sztuka sąsiadowały obok siebie w najlepszej zgodzie – gotyckie ornamenty z baldachimu grobowca Kazimierza Wielkiego na Wawelu powtarzały sploty kolczastych liści ostu.

Szkoła życia. Hodys dużo podróżował po świecie. Nie mając na to pieniędzy (nikt nie wie z jakiej rodziny pochodził) jeździł na buforach pociągów, pomiędzy wagonami. Trzeba podróżować, podróże kształcą, niezależnie od tego, czy kogoś na to stać czy nie. To obowiązek. Kiedyś w Warszawie, kiedy byliśmy tam z wycieczką szkolną, mieliśmy za mało pieniędzy na bilety do teatru. Kilkanaście osób zostało bez biletów. Hodys zapowiedział, że będzie sprawdzał obecność w antrakcie – wszyscy musieli być. Dostało mi się bezbilecie. Pamiętam, jak się przeciskałem, żeby mnie bileterka nie zauważyła – ale się nie udało. W rozpaczy wyjąkałem, że jak nie wejdę, to będę miał dwójkę, pani profesor. Nie wiedziała, co ma ze mną zrobić, a jeszcze przestępowałem z nogi na nogę, bo mi napierała na jelita porcja dorsza z baru mlecznego. Kupa nieszczęścia. Zmiękła, wpuściła, niby że na chwilę, ta bileterka. Pierwszy akt przestałem pod kolumną. Mogłem stać, ale te jelita hałasowały niemożebnie. Na przerwie Hodys sprawdził obecność – wszyscy byli, wszyscy się sprawdzili. Zabrał mnie na wolne miejsce obok siebie – a ja przecież z tymi bulgotami we flakach. Ulżyło mi, kiedy nas opieprzył jeden taki co za nami siedział, że co to za wiercenie się w krzesłach – bo Hodys się wiercił w skrzypiącym fotelu, żeby swojego dorsza w wątpiach zagłuszyć. Poczułem z nim solidarność,

---

[37] Stanisława Serafińska, „Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne", Kraków 1955.

wzruszyło mnie, że niby taki surowy, a ma te same co ja problemy. Jaki to był teatr – nie pamiętam, jaka sztuka – nie wiem; coś mi się widzi, że „Parady" Potockiego. Paradne. Po latach ktoś mi opowiadał, że widział jak poturbowanego Hodysa wynoszono z teatru Słowackiego, kiedy usiłował wejść bez biletu na spektakl teatru Jean Villarda, który jako zwiastun odwilży zawitał do Krakowa[38].

Dzięki Hodysowi byłem na Krymie z wycieczką Akademii, a potem jeszcze w Grecji. Nie doprowadziłem do końca dzienników, które pisałem w trakcie tych podróży, może to kiedyś zrobię, jak sobie złamię nogę – od lat czekam na takie szczęśliwe zrządzenie losu, bo póki mam całe nogi, to stale gdzieś mnie niesie albo każe stać przed sztalugą – a jak złamię nogę i się stać i chodzić nie da, to siądę na dupie i dokończę pisać com zaczął. Choć teksty pisane prawie czterdzieści lat temu jakieś wydziwaczone były stylistycznie – więc pewnie nie ma po co wracać.

Ten wyjazd do Grecji w dwa kuszetkowe wagony to był majstersztyk organizacyjny Hodysa, który rok wcześniej dokonał rzeczy niemożliwej i załatwił dla Politechniki pierwszą po wojnie wieloosobową wycieczkę z kraju komunistycznego do kapitalistycznego – na Peloponez (pamiętam, że pojechała na nią pierwsza w obozie komunistycznym miss piękności, Bożena S., wysoka, czarnowłosa dziewczyna z Akademii, która czasem nawet malowała w naszej pracowni. W ogóle do piękności miałem szczęście, bo pierwszą miss Krakowa została, tuż po październikowej odwilży, Agnieszka N. z naszej klasy, wysoka blondynka, którą mimo tej odwilży wylało ze szkoły, bo się w wieku niepełnoletnim w kostiumie kąpielowym na konkursie na Błoniach publicznie pokazała wywołana z tłumu – a jeszcze się do tego pokazało jej zdjęcie w brukowcu pt. „Echo Krakowa". Taki wstyd!).

Tę wycieczkę do Grecji, to Hodys załatwił przez jednego zaprzyjaźnionego poetę, którego ciotką była Nina Andrycz, która była żoną Cyrankiewicza, który pozwolił nam mieć dolary, o których wiadomo

---

[38] Grzywaczowi chodziło zapewne o Jean Vilara, wielkiego francuskiego aktora i reżysera, który ze swoim Théâtre National Populaire odwiedził w 1954 roku Warszawę i Kraków. TNP przyjechał z „Cydem" Corneille'a i „Ruy Blasem" Hugo, a ponieważ w obu głównych rolach wystąpił najsłynniejszy (i najprzystojniejszy) podówczas aktor Europy, Gerard Philipe, nie dziwota, że spektakle były fanatycznie oblegane.

było, że się je tylko na czarnym rynku dało wtedy kupić. Premier Cyrankiewicz był łysy jak Hodys, więc jakoś się dogadali.

Dürer. Do antykwariatu Mariana Krzyżanowskiego przy Szczepańskiej wchodziło się z mrocznej sieni po skrzypiących drewnianych schodach wiodących na pierwsze piętro. Chodziliśmy tam po szkole, kiedy udało się zaoszczędzić 2 złote nie kupując na dużej pauzie bułki z pasztetówką. Tyle kosztowały u Krzyżanowskiego (u Tafeta na Szpitalnej[39] płaciło się więcej) duże reprodukcje rysunków Dürera. Miał ich pełną szufladę, pochodziły zapewne z jakiegoś jubileuszowego albumu; Niemcy wydawali, nawet w czasie wojny, bardzo dużo „Meisterzeichnungów". Kompletując „dürery" stałem się posiadaczem niemałego ich zbioru; pasja kolekcjonerska, która u progu liceum kazała mi gromadzić minerały, skamieniałości i owady, przeniosła się teraz na reprodukcje rysunków i obrazów. Dürerowskie studia dłoni i draperii, szczególnie te na tonowych papierach, budziły zachwyt i chęć powtórzenia ich własnoręcznie. Czytało się wtedy i stosowało recepty Cenniniego z jego „Rzeczy o malarstwie"[40] – w nich także ukryty był czar dawnego mistrzostwa. Rysowaliśmy gęsimi piórami, barwiliśmy papiery (czarną farbę robiło się z sadzy) – wszystko po to, żeby być jak najbliżej dawnych czasów.

Gdy chcesz barwić pergamin koźlęcy lub właściwie arkusz papieru, weź ziemi zielonej tyle co pół orzecha, połowę tego ugru, ćwierć tego blejwajsu twardego i kości mielonej tyle, co ziarno bobu, oraz na pół bobu cynobru i rozetrzyj dobrze wszystkie te ingrediencje na kamieniu porfirowym z wodą źródlaną, studzienną lub rzeczną. I ucieraj tak długo, póki ci cierpliwości starczy, jako że nigdy nie może być za długo: im dłużej ucierasz, tym doskonalsza farba będzie.

Rysowanie było przygodą; przewodnikami w tej przygodzie byli starzy mistrzowie. Nasza inicjacja artystyczna dokonywała się w klimacie dawnej sztuki – nowej wtedy nie było, to były lata pięćdziesiąte, czas socrealizmu. Chodziło się wtedy często do Muzeum Czartoryskich, gdzie na środku „Leonardowskiej" sali ustawiono kilka zakrytych

---

[39] Słynny krakowski antykwariat Szai Taffeta, zlikwidowany w latach 70.

[40] Cennino Cennini, „Rzecz o malarstwie", przekład Samuel Tyszkiewicz, Wrocław 1955.

bordowym pluszem poziomych gablot z rysunkami. Odsłanianie kotar chroniących je przed zabójczym działaniem światła miało w sobie coś z podglądania, było dosłownym uchylaniem rąbka tajemnicy. Rysunki brunatną sepią i ceglastą sangwiną, czarnym i brązowym tuszem, lawowane złocistym bistrem. Rysunki kredą, piórem i pędzlem na tonowanych papierach. Pełne brawury szybkie szkice i mozolne studia z natury. Notatki do scen figuralnych i precyzyjne rysunki przygotowawcze z całą masą szczegółów. I nasze nieporadne próby powtórzenia nieomylnego gestu lub dorównania precyzji mistrza.

Krowy rysowane później na Błoniach usiłowały być krowami Pottera, kopiec Kościuszki tkwił w Rembrandtowskich pejzażach, nasze twarze z autoportretów przypominały młodego Holbeina Młodszego.

„Dürer". Oglądanie i kopiowanie rysunków dawnych mistrzów było dla nas, uczniów Adama Hoffmanna, codziennym obowiązkiem. *Nulla dies sine linea* – to zdanie Appellesa było dewizą, którą należało zapamiętać i którą wpisywało się na pierwsze strony szkicowników. „Nie ma dnia bez kreski" (a może bez kresu?). Szkicowniki były *cheval de bataille*[41] dydaktyki Adama. Należało je mieć zawsze przy sobie jak chustkę do nosa (porównania miewał Hoffmann niewybredne, choć celne) i używać jak najczęściej. Trzy szkice stanowiły dzienne minimum. Oglądając szkicowniki co najmniej raz w tygodniu i omawiając ich zawartość mistrz rachował skrupulatnie. Szkicownik, to, mawiał, codzienna gimnastyka oka, ręki i wyobraźni. Z czasem okazało się, że także charakteru.

A przewodnikiem i drogowskazem w twoim patrzeniu niechaj będzie światło słoneczne, światło źrenicy twojej i twoja ręka, bo bez tych trzech rzeczy nic mądrze uczynić nie można... i takim trybem ćwicz się w rysowaniu, codziennie po trochu, abyś nie znużył się i nie uprzykrzył sobie.

Uprzykrzaliśmy sobie czasem i bywaliśmy znużeni, ale po dziś dzień mam poczucie, że dzień *sine linea*[42] jest jakiś uboższy.

---

41 (*franc.*): konik, pasja.
42 (*łac.*): bez kreski.

Nasza nauka była oparta na dawnych, wypróbowanych metodach w dochodzeniu do biegłości w rysunku. Obejmowały one także kopiowanie dzieł mistrzowskich, dlatego wśród dziennej porcji szkiców, poza rysowaniem z natury, z pamięci i wyobraźni, należało wykonać „rysunek z mistrza". Mistrzem najczęściej przywoływanym i zalecanym był Dürer i w niedługim czasie przezwisko „Dürer" przylgnęło do Adama jako złośliwość, zabarwiona jednak szacunkiem dla pośrednika między nami i największym z wielkich rysowników.

Czytanie. W czasach licealnych przewałkowałem całego Balzaca, Anatola France'a, Stendhala i Flauberta, a z końcem lat pięćdziesiątych, kiedy się księgarnie zaroiły już nie tylko klasyką – to także Prousta i oczywiście Camusa i Sartre'a. Strasznie dużo było do czytania u schyłku lat 50.; po październiku zaczęto na gwałt drukować literaturę dwudziestolecia międzywojennego i trzeba było ją połknąć w całości, potem Amerykanów, którzy byli dotychczas zakazani – i zabrać się za polskie aktualia. Brakowało czasu na lektury szkolne, mierziło „Nad Niemnem", mierziły „Emancypantki", Żmichowska i Nałkowska; Dąbrowskiej „Noce i dnie" pamiętam, przekartkowałem starannie, kartka po kartce w noc przed dniem, na który wyznaczyliśmy sobie klasowy pojedynek na ilość zgłoszeń do odpowiedzi na polskim (zająłem pierwszą lokatę – 19 razy podnosiłem palce do odpowiedzi). Wydelegowany przez klasę poszedłem kiedyś na dywanik przed pana dyrektora wytłumaczyć, jak to jest z tym czytaniem lektur, i pamiętam, że tłumaczyłem heroicznie, z pełnym przekonaniem, że nie da się wbić zębów w „Dziurdziów" Orzeszkowej, bo czeka „Witaj smutku" Françoise Sagan, Hłasko i tyle, tyle innych książek, bez których wprost żyć się nie da w naszym wolnym (był rok 1957) kraju.

Potem, już w latach 60., trzeba się było wziąć za współczesną poezję, za dramat, nadrobić luki w Dostojewskim, wrócić do Cervantesa, Woltera i Diderota. Pościg za lekturą urwał się dopiero w czasie, kiedy zaczęto wydawać literaturę iberoamerykańską; stałem się nieufny, że te książki są robione, a nie pisane, że coś one za chytre i za kolorowe, że nie otwierają mi wyobraźni, tylko każą fantazjować i że wszyscy zaczynają czytać Cortazara i Borghesa i że ja, weteran czytelnictwa, mogę już sobie odpuścić, bo inni czytają i o czytaniu piszą, powstały pisma w rodzaju „Literatury na świecie", pisma przeznaczone dla kolekcjonerów literackich doznań, takie „klucze do oznaczania" i nagle sobie

zdałem sprawę, że już czytać nie muszę, a może już nawet nie mogę – i to, co mi zostało, to słabość do listów i autobiografii. A ostatnio została mi już tylko słabość. Listów nie piszę, bom ich się już tysiącami napisał – a co do autobiografii, to wolę ją pisać niż je czytać.

Przez wiele lat wyznawałem, że ukształtowały mnie trzy książki, przeczytane w wieku nastu lat: „Wilk stepowy" Hessego, „Podróż do kresu nocy" Céline'a i „Upadek" Camusa. Pewnie tak było, ale się zbyło, i teraz, kiedy wracam wspomnieniami do lektur, to chciałbym raz jeszcze znaleźć się w klimacie „Kandyda", „Kubusia Fatalisty" i „Tristrama Shandy'ego". Odbyć jeszcze raz „Podróż sentymentalną" Sterne'a z „Żywym człowiekiem" Chestertona i z Samuelem Pepysem. W Gospodzie pod Królową Gęsią Nóżką podyskutować z poglądami księdza Coignarda[43].

Pisanie. Byliśmy pierwszymi absolwentami Akademii, którym przyznano tytuły magisterskie. Stało się to za sprawą komunistycznej urawniłowki, wedle której wszyscy, którzy ukończyli jakiekolwiek studia wyższe, musieli mieć taki sam tytuł, bo tego wymagała siatka płac. W ślad za tym powstała konieczność pisania prac magisterskich – bo takie malowane, to jak malowane wojsko. Musiało być na papierze. Nikt jeszcze nie wiedział wtedy, jakby taka praca magisterska miała wyglądać, więc byliśmy Kolumbami na nowym, magisterskim kontynencie. Okrutnie mi to pisanie o malowaniu nie szło, wolałbym wtedy malować o pisaniu. Napisałem jedno tylko zdanie: **Nie zajmować się malowaniem – niech ono zajmuje się mną** i tak mnie zamurowało, że nic innego nie byłem w stanie wymyślić. Napisałem w związku z tym esej pt. „Grafomania", w którym samemu sobie tłumaczyłem różnice pomiędzy „proustyzmem" i „flaubertyzmem" w literaturze. Lubiłem kapitanów jednej i drugiej drużyny – ale po mojemu, grali nie taką samą piłką – albo, co więcej, nie w tę samą grę.

Moja pierwsza (wtedy jeszcze *in spe*) żona porwała potajemnie tekst i zaniosła do redakcji „Życia Literackiego" i mnie redaktor, na szczę-

---

[43] Autorem „Kandyda" jest Wolter, „Kubusia Fatalisty" Denis Diderot, „Tristrama Shandy'ego" i „Podróży sentymentalnej" – Laurence Sterne, „Żywego człowieka" – Gilbert Keith Chesterton, „Gospody pod Królową Gęsią Nóżką" – Anatol France, Samuel Pepys jest autorem „Dzienników".

ście nie naczelny, którym był tow. Machejek – tylko literacki, Maciąg[44], wziął na rozmowę, pochwalił, obiecał wydrukować pod warunkiem, że nie będę się upierał przy słowie grafomania, bo nie można czytelników, zwłaszcza grafomanów, kołować, i namawiał, żebym zapisał się do Koła Młodych przy ZLP. Bardzo mi to wszystko pochlebiło, ale nie znalazłem sposobu, żeby ze słowa grafomania zrezygnować – bo od niego się przecież zaczęło – i nie znalazłem czasu i odwagi, żeby się zapisać do Koła; pewnie teraz bym znalazł, ale mając po trzykroć tyle lat, ile miałem wtedy, musiałbym opłacać składki trzech dwudziestolatków – a na to mnie nie stać.

Stosunki rodzinne II. Odpowiedzialność za to, jaki jestem, czy może raczej czym się zajmuję, ponosi trzech spotkanych w latach szkolnych Panów H: Hajnos, Hodys, Hoffmann. Pierwszy, w podstawówce, wprowadził mnie w Historię Naturalną, drugi, w liceum – w Historię Sztuki, trzeci, tamże – w Twórczość Artystyczną. Wszyscy trzej wpoili we mnie przekonanie, a nawet błogą pewność, że jestem częścią natury, kultury i sztuki – i że mogę być spokojny, bo choćbym był sierotą, to osierocony nie będę; moja rodzina to przyroda, tradycja artystyczna i malowanie.

Soso. Wyż. wym. wielcy nauczyciele nauczali mnie w czasach, kiedy żył jeszcze Wielki Nauczyciel Ludzkości, Soso Dżugaszwili, czyli Józef Stalin, syn Wissariona. Prawdę powiedziawszy, trudno mi sobie wyobrazić, żebym bez lekcji, jakiej udzielił mojemu – i nie tylko mojemu – pokoleniu, mógł być taki, jaki jestem. I kiedy mnie ktoś niedawno publicznie zapytał, kto wycisnął na mnie najsilniejsze piętno, odpowiedziałem, również publicznie, że to On, Genialny Językoznawca. Bo istotnie, cień jego blasku padł na moje dzieciństwo, a skutki tego cienia dawały mi się we znaki przez następne kilka dziesiątków lat. Tak naprawdę to kształtują nas nie tylko tzw. pozytywne wzory osobowe, lecz także wzory negatywne. Gdyby tych drugich nie było, groziłoby nam zostanie nieudanymi kopistami tych pierwszych. Indywidualność określa się wyraziściej wobec zła niż wobec dobra i wszelkie wzory do

---

[44] Władysław Machejek (1920–1991) – pisarz i działacz partyjny, symbol literackiego grafomaństwa; Włodzimierz Maciąg (1925) – krytyk i historyk literatury, długoletni redaktor działu krytyki w krakowskim tygodniku „Życie Literackie".

naśladowania muszą być stowarzyszone z wzorami do nie naśladowania; bez nich stać się można co najwyżej dewotem.

Dzięki Stalinowi malarstwo, które od lat jest moim zawodem – nie posłannictwem przecież, bo tylu już było wspaniałych przede mną *messagerów*[45] – miało dla mnie charakter użytkowy. Uprawiałem przez lata sztukę użytkową, stosowaną (*les arts décoratifs*), czasem niestosowną do okoliczności; od okolicznościowych, pierwszomajowych i dwudziestodrugolipcowych okazji niefortunnego – wiem to po latach – zbijania fortuny, po obrazy, które malowałem niesiony uniesieniem artysty wolnego od totalitarnego, stalinowskiego zniewolenia. To dopiero teraz, pod koniec życia, kiedy brudy stalinizmu już odległe, zamarzyło mi się, by uprawiać sztukę Czystą. Ale ona mnie, którym czyn artystyczny na społeczny przemienił, nie chce już w szeregach swoich wyznawców widzieć. Nie dziwię się jej – choć całą resztą świata jestem zadziwiony jak prawdziwy artysta.

Duchowi i duchowni. Duchownych brakowało wśród moich duchowych nauczycieli, wzorów i antywzorów. Pojawili się dwukrotnie i bez przekonania usiłowali mnie przekonać do swoich przekonań. Jakoś im się to nie udawało. Pierwszy, w szkole podstawowej, był groźny jak wszyscy inni nauczyciele, może nawet groźniejszy, bo ubrany na czarno i cały czas nas straszył. Jakoś tak się składało, że według niego wszystko, co było miłe, było grzechem. Na przykład obżarstwo. Albo takie niewinne, fascynujące i pożyteczne przecież polowanie na szczury. Ciekawe, że się nie czepiał pluskiew i wszy, pieprzony zoofil. Grzechem było nawet, jak np. mówiłeś, że gonisz szczura, bo go chcesz pogłaskać. Nazywał to kłamstwem (nie pamiętam numeru tego grzechu) i nie wierzył. A mnie kazał wierzyć i umieć na pamięć „Wierzę w Boga Ojca". To była taka ówczesna lojalka. Nijak nie potrafiłem wklepać jej w pamięć mózgu. Strach zapisał mi na twardym dysku jedynie scenę odpytywania mnie z Credo. Stałem tyłem do tablicy i do katedry (mieliśmy w klasie taką przedwojenną, prawdziwą, podwyższoną dwoma schodkami, przypominającą późniejsze mównice), on stał na środku klasy między ławkami ustawionymi w trzy rzędy i patrzył na mnie surowym wzrokiem. Znikąd pomocy, kiedy zamilkłem, wypowiedziaw-

---

[45] (*franc.*): posłaniec.

szy pierwsze, tytułowe zdanie. Próbował obudzić mój rozrusznik, podrzucał pojedyncze słowa, kazał je skandować klasie. Tkwiłem niemy i nieruchomy, gwoździe jego oczu przybijały mnie do katedry, czerwieniłem się coraz bardziej, wysilałem pamięć, żeby przypomnieć sobie jakiś rym. Jeden mi tylko przybiegł na pomoc: ciała zmartwychwstanie, świętych obcowanie. Ale skąd miałem wiedzieć w drugiej czy w trzeciej klasie, co to znaczy obcowanie? Dowiedziałem się o wiele później, kiedy i to okazało się grzechem.

A potem dopadł mnie drugi ksiądz. To było w Liceum, kiedy po Październiku przywrócono lekcje religii. Miał nazwisko jakieś obuwnicze, ale i tak nazywaliśmy go księdzem onanistą, bo był na tym punkcie opętany. Pamiętam jego sztywny, tłusty i biały palec, którym groził chłopcom (i dziewczynom!), że za grzech nieczystości przewiduje się srogie kary. Nic więcej nie zapamiętałem z tych lekcji, tyle tylko, że już się nie bałem, miałem już swój świat, do którego wprowadziła mnie historia sztuki i malarstwo. Religia, na równych prawach z mitologią, potrzebna była tylko do zrozumienia treści obrazów, rzeźb, grafik.

Wino reńskie. Po zakończeniu czwartej klasy Liceum (za rok matura!) zabrał mnie kiedyś Hoffmann na wyprawę do księgarni po książki, które miano wręczyć wyróżniającym się w nauce uczniom. Sam do nich, podobnie jak w podstawówce, należałem i dumny szedłem Sławkowską obok Mistrza, za którym się oglądano, bo nosił jedną z nielicznych w Krakowie w owym czasie bród. Było słoneczne czerwcowe przedpołudnie, byłem szczęśliwy, czułem się – bo byłem – wyróżniony. Adam zaprosił mnie „Pod szóstkę" na Sławkowskiej, do probierni win. Pierwszy raz tam byłem i strasznie mi zasmakowało to schłodzone, złotawe reńskie wino wypite małymi łyczkami. Pierwszy raz poczułem się dorośle, tym bardziej, że zdawałem sobie sprawę, że obaj ryzykujemy i Adam nie musiał mi nawet przypominać, że nie powinienem rozgłaszać tego występku publicznie. Występkiem to nie było, wprowadzenie w świat wina pamiętam jako słoneczną, aromatyczną, pełną poezji i niewinności inicjację.

Potem nauczyłem się pić wódkę. Najtańsza była niebieska, trochę lepsza i mocniejsza czerwona kosztowała o złotówkę albo o półtora więcej. Najdroższy był likier miętowy, zielony jak trucizna i słodko zakłamany. Niebieska okropnie była niedobra i jednocześnie cudowna. Zębami, paznokciami, kluczem, scyzorykiem albo krawędzią drzwi

trzeba się było dobrać do zalakowanej i zatkanej zwitkiem papieru szyjki butelki, z której dobywał się cuchnący jak wyzwanie odór. Nie smakowało mi to, otrząsałem się po każdym łyku, ale jak przystało na przyjaciela wybaczałem temu drugiemu, że był nie taki, jakiego chciałem. Obiecywałem się poprawić, nauczyć się go. Początek był zawsze straszny, walczyłem z torsjami, potem, kiedy już krew wchłonęła potrzebną jej dawkę, było lepiej, później znów obrzydzenie, trzepoty serca i jelit – ale w końcu wychodziliśmy na swoje, ja i moja wódka, z piwnicy – bo tam się te moje zmagania dokonywały, na parapecie, na którym w dzieciństwie obmacywałem dozorcównę – ja odrodzony, zbudowany na nowo, w nowych szatach – a wódka wypita. Od tamtych czasów piję aż po teraz, z nieszczęścia i ze szczęścia, z byle powodu i bez powodu. Nie wiedziała o tym mamusia pana Tadeusza, co mi w pierwszym rozdziale, kiedy odsypiałem kaca, wykręciła przez pomyłkę numer. Nie mogąc się doczekać aż się mamusia znów pomyli i podsunie mi zakończenie, kończę bez niej. Jeszcze się tylko napiję wina – od paru lat już jedynie czerwone wytrawne popijam, ponoć dobrze na serce robi, w ilości dwóch lampek dziennie. Moje dwie lampki bywają dziwnie wysokie, miewają szyjki, a w szyjkach korki – chyba to po prostu lampy. Pierwsza jest od dawania światła, druga – ciemności. Nigdy nie wiadomo, która jest która.

styczeń 2004

Pracowałem społecznie przez dziesięć lat w związku plastyków, w różnych radach artystycznych, w zarządach sekcji itp. Wszystko kończyło się na hasłach: mecenat państwowy, mecenat społeczny, zakłady pracy fundują stypendia, sztuka dla ludzi, popularyzacja itd. Od wielu lat, na każdym zjeździe plastyków, ze strony reprezentowanych tam władz, to znaczy ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki padały zapewnienia i obietnice. Mówiono o rynku pracy, o upowszechnianiu, o publikacjach, o promocji polskiej sztuki za granicą, o wyjazdach i stypendiach zagranicznych. Lecz ten moloch, jakim jest tak zwany resort kultury, zarządzany centralnie przez ministra i regionalnie przez wydziały kultury, jest tak zrutynizowany i nieruchawy, że mimo stałego przepływu odgórnych dyrektyw i oddolnych postulatów nic z tego dla sztuki nie wynikało.

Trybun

Kogo uważam za adresata mojej twórczości

(Wypowiedź dla II Programu TV)

Dziękując za zaproszenie do zabrania głosu na temat „Kogo uważam za adresata mojej twórczości", muszę jednocześnie wyrazić żal, że ze względu na brak czasu (praca twórcza, praca dydaktyczna na ASP, praca społeczno-organizacyjna we władzach ZPAP oraz liczne terminowe zobowiązania), kwestii tej nie jestem w stanie rozwinąć w chwili obecnej w sposób wyczerpujący, tj. taki, w którym wszystkie przemyślenia mogłyby się zawrzeć. Nie chcąc jednak pozostawić bez odpowiedzi pytania, które uważam za niezwykle istotne dla sytuacji plastyki współczesnej, w tym także – i szczególnie – polskiej, posłużę się dawniejszymi swoimi na ten temat wypowiedziami lub ich fragmentami: może po części będą one stanowiły odpowiedź. Odpowiedź niepełną i niewolną od niekonsekwencji, złożoną bowiem z okazjonalnych, na przestrzeni kilku ostatnich lat powstających sformułowań. Może wystarczą one jednak, by określić moje stanowisko odnośnie funkcji sztuki.

Jestem jednym z czterech członków powstałej w 1966 roku Grupy „Wprost". Hasło WPROST wyznacza naszej twórczości i działalności kierunek, a przekonanie o funkcji sztuki i jej odbiorze (a nie wspólnota konsekwencji estetycznej) jest tym, co jest nam wspólne. Traktując swoją wypowiedź jako po części reprezentatywną dla całej Grupy, zacznę od krótkiego wyjaśnienia hasła „Wprost" zamieszczonego w jednym z naszych katalogów:

Wyrażać **wprost** znaczy ukazywać w możliwie bezpośredni, otwarty, nieprzesłonięty konsekwencjami sposób to, co wynika z przeżywania, w nadziei, że treści przeżywane okażą się bliskie i znane każdemu. Jeżeli rezygnujemy z „czystości" warsztatu, to po to, by uzyskać jak największą przeźroczystość środków, bowiem mniej ważny jest wygląd, gdy idzie o znaczenia. Nie chcemy stwarzać jeszcze jednego umownego języka znaków ani podpierać się imitacją rzeczywistości. Pokazując to, co robimy, niejako „w trakcie", pragniemy stworzyć **stan współobecności** autora i widza w świecie wyobrażeń o naszej egzystencji.

W 1968 roku, w ramach I Katowickiego Spotkania Twórców i Teoretyków Sztuki miałem sposobność zabrać głos na temat miejsca i znaczenia twórczości w życiu społecznym. Traktowałem swoją wypowiedź jako reakcję na akademickie w moim przekonaniu i hermetyczne spory toczące się w czasie Spotkania. Oto fragmenty owego „ataku na estetyków":

(...) Czy można wymagać od odbiorcy, by stał się kwalifikowanym, „znającym się" konsumentem obrazów? Odbiorca, który korzysta z dzieła inżyniera, nawet jeżeli go nie rozumie, lecz który nie jest w stanie wynieść żadnych korzyści oglądając obraz. Widząc funkcję wytworu techniki nie kwestionuje go: kwestionuje natomiast (jeżeli nie chowa się za kurtuazyjnym „ja się nie znam") celowość, przydatność obrazu, gdyż jego funkcja do niego nie dociera.

Równie często jak zrozumienia, artyści wymagają od widza wrażliwości. Jeżeli nie możesz, nie potrafisz, nie chcesz zrozumieć – naucz się być wrażliwym, otwórz się na to, co promieniuje z obrazu, co jest radością dla oka. Poddaj się działaniu koloru, wzruszaj się materią farby, stań się na moment dzieckiem i nie staraj się zrozumieć, tylko uwierz – obraz zawiedzie cię w nowy, niedostępny dotąd dla ciebie świat wzruszeń, snu, który stanie się twoim snem. Obudzisz się uzdrowiony chwilą zapomnienia.

Nie dziwi mnie, że współczesny odbiorca, czy raczej odbiorca współczesnej sztuki, niechętnie przystaje na którąkolwiek z dwu proponowanych alternatyw. Nie interesuje go wchodzenie w skomplikowany świat racji, którymi rządzą się, będące objawem „wyższej mądrości" obrazy, nie chce się uczyć, by rozumieć, nie jest też otwarty na miraże – znajdzie je łatwiej dostępne gdzie indziej. Tyle zewsząd napływa ofert łatwiejszych, atrakcyjniejszych.

Czy jesteśmy więc skazani na samotność, opuszczenie, czy musimy działać w odosobnieniu, nie budząc zainteresowania, nie napotykając na opór inny niż milczenie? Trudno na to odpowiedzieć – warto jednak moim zdaniem zastanowić się nad funkcją obrazu zanim przystąpimy do malowania. Zbyt często na plan pierwszy wysuwają się cele zastępcze, nieistotne. Obrazy maluje się na wystawę – obojętne, czy to giełda, czy cichy, nieodwiedzany cmentarz

sztuki. Odniesień szuka się często wśród obrazów innych, już istniejących. Zapomina się o powołaniu sztuki jako języka, a więc narzędzia przekazu. Języka innego niż mówiony czy pisany, lecz równie – a często bardziej nośnego. Języka umożliwiającego swój przekaz ponad czasem, poza różnicami wykształcenia, różnicami narodowymi, rasowymi. Języka uniwersalnego, który jest w stanie dotrzeć wszędzie, wszędzie donieść swe treści.

Owszem, porozumiewa się obrazami w środowisku tych, którzy je robią lub którzy zawodowo się nimi interesują. W tym świecie utworzono słownik wysoce wyspecjalizowany, mieszczący określenia dla każdego zjawiska, nazwanie dla każdego kierunku poszukiwań. Przymierza się, ocenia, wartościuje. Rzadko w tym świecie padają pytania o treści sztuki.

Jak długo my sami będziemy tkwili w problemach natury artystycznej, a nasze obrazy będą przyczynkiem i powodem do specjalistycznych rozważań z zakresu estetyki (czy antyestetyki), tak długo pozostaniemy na uboczu ze swymi utyskiwaniami na brak zrozumienia. I nie zmienią sytuacji dyskusje z publicznością prowadzone z wysokości katedry metodą pouczania przez artystów i ich mądrzejszych kolegów krytyków, nie pomoże popularyzowanie rzeczy tak dziś niepopularnej jaką jest sztuka, zawodne się okażą i inne próby zbliżania twórców i ich sztuki do odbiorcy. Okazujemy zniecierpliwienie, podejrzewamy wszystkich o brak dobrej woli, rodzą się kompleksy. (...)

Nie można sobie pozwolić, by odbiorca stał jedynie wobec **obrazu**, wobec niezależnego, wyciętego ramami, świata. Trzeba sprawić, by stał wobec **siebie**, wobec kwestii, które nie są mu obce, by był zmuszony raz jeszcze odpowiedzieć sobie na pytania, które już sobie zadawał. Obrazy nie mogą zastępować rzeczywistości czy to przez powtórzenie jej, czy przez odwrócenie od niej uwagi. Powinny jej towarzyszyć, do niej się odwoływać, z niej wypływać. Nie chciałbym być źle zrozumiany: nie chodzi mi o rzeczywistość zewnętrzną i tylko zewnętrzną, pojmowaną społecznie czy politycznie. Mało zdań brzmi mniej przekonująco jak to, że sztuka powinna zostać włączona w „szeroki nurt przemian społeczno-politycznych" lub że powinna stać się narzędziem walki ideologicznej, jeszcze jednym narzędziem propagującym treści, od których huczą inne środki przekazu. Tego typu funkcję pełniło, czy starało się pełnić, malarstwo okresu realizmu socjalistycznego: klęska takiej postawy, jej zło nie polegały jednak na słabości realizacji artystycznych, na schematyzmie formalnym, odcięciu dróg dla poszukiwań indywidualnych w sztuce. Zło sięgnęło głębiej – w strefę moralną; socrealizm był szkołą kłamstwa.

Powtarzam więc: nie idzie mi o tego typu zaangażowanie twórcy w świat idei, świat zewnętrzny. Chodzi mi o inną rzeczywistość – o wspólną wszystkim rzeczywistość przeżyć, o pytania egzystencjalne bliskie każdemu. Znajdzie się tu oczywiście i miejsce na zaangażowanie w sprawy zewnętrzne, lecz nie będzie to łatwe powielanie, wcielanie w obraz transparentowych haseł.

(...) Sztuka ma swoje rozległe pole działania, wychowania, niedostępne dla innych dziedzin. Powinna wykorzystywać swoją szansę i swoje posłannictwo przypominania o sprawach prostych i zasadniczych, o treściach ludzkiego życia. Treści te nie zmieniają się wraz ze zmianami świata zewnętrznego. Są inaczej nazywane lub przemilczane ze wstydem.

Sztuka zbyt często kłamie, udaje mądrą, udaje naiwną, chowa się w skorupę własnych o sobie mitów, puszy się, wdzięczy, uwodzi pustką, zbyt staje się błaha w naszych rękach, by mogła przyciągać, interesować, by można było mieć do niej zaufanie. Stała się grą – w naszej sytuacji może i bezinteresowną – lecz i nieodpowiedzialną. Nie rzucajmy gromów na odbiorców: to nie oni powinni zajmować się malarstwem – to malarstwo powinno zajmować się nimi.

Podobny ton miała moja wypowiedź w katalogu do VI wystawy „Wprost" w 1969 roku. Oto jej fragment:

(...) Skazany na posługiwanie się obrazem, wyglądem przedmiotu, ukazuję niszczenie fizyczne, choć nie ono, czy nie tylko ono jest dla mnie istotne. Nie wierzę jednak w możliwość mówienia systemem znaków. By obraz przeżycia uczynić intensywnym, trzeba odwołać się często do symbolu: niech powstaje on jednak stale na nowo, nie będzie jedynie sygnałem wywoławczym niosącym za sobą fabułę mitu. Wypowiedź, która sprowadza się do przypomnienia archetypowych idei, jest równie zagrożona martwotą jak obraz przedwcześnie zamknięty formułą estetyczną. Malowanie, rzeźbienie, rysowanie to próba porozumiewania się i chcąc je tak traktować staram się mówić o tym, co wspólne dla wszystkich, tym, co łączy. Różne są jedynie atrybuty przeżyć, lecz wspólne punkty odniesienia. W tej nadziei, zajmując się robieniem obrazów, staram się pozostawić możliwość ożywania w różnych spojrzeniach tych samych, bliskich każdemu treści.

Pozytywniejszy – jak nazwałbym go teraz – ton cytowanych wypowiedzi coraz wyraźniej rozmijał się z budzącymi sceptycyzm doświadczeniami. W miarę upływu czasu uczestniczenie w życiu artystycznym coraz mniej mogło dawać satysfakcji, wzrastało poczucie **izolacji**, której sprawcami widziałem nie tylko już samych artystów, pogrążających się w swoich specjalistycznych rozważaniach natury artystycznej, lecz także cały system funkcjonowania sztuki w życiu społecznym. Zamieszczam poniżej fragmenty swoich notatek:

(...) Wielka jest potrzeba porozumiewania się z innymi. Tak po prostu, w cztery oczy. Nie da się mówić do wszystkich, do tłumów. Do tego trzeba

megafonów, mównicy. Więc zaangażowanie społeczno-polityczne – czy humanistyczne? Ci, którzy wołają o zaangażowanie społeczne, choćby czynili masę zastrzeżeń, uników – nie wskażą drogi innej niż ta, że obraz powinien być transparentem, książka ewangelią, muzyka marszem, film misterium ideologicznym „osadzonym w realiach codzienności", wiersz tekstem pieśni. Więc nie rozmową ma być twórczość, ale przemówieniem, nauką. Jacy tam z artystów nauczyciele! Uczymy się, pytamy, mówimy czekając na pytania, słuchając odpowiedzi. Stoimy w kolejkach po mięso. Chcemy rozmawiać o tym, co żywe, co cieszy, co dolega. Rozmawiać? Więc skąd upór w posługiwaniu się obrazem? Skąd? To wyjdź na ulicę, stań i mów. Wyśmieją cię albo przegnają. Do mówienia jest mównica. Można myśleć o bolączkach środowiska, o niedociągnięciach organizacyjnych. Można postulować. Jest karafka z wodą, kiedy zasycha w gardle. I jakoś minie ćwierćwiecze.

(...) Wielka jest potrzeba porozumiewania się. Obrazami porozumiewano się przez wieki. Rozmawiano z ludźmi, ze sobą samym, z Bogiem, z Ideą. Nie słychać było braw: częściej klątwy. Za obrazem stał ten, który go namalował, powiedział, przerwał ciszę, sprzeniewierzył się. Kłócono się z malarzem, pytano, czemu jest taki, czemu tak myśli.

(...) Nie chce mi się szukać wspólnego języka z kolegami po fachu w Paryżu czy w Pekinie. Z ludźmi – tak. Ale z ludźmi, powtarzam, nie z twórcami obrazów, „wydarzeń" czy „koncepcji" (...). Ale okazuje się, że się nie da. Jesteśmy stale obok, choćby wystawy były przy głównych ulicach, na świeżym powietrzu czy w zakładach pracy. Jesteśmy **obok**, choć przecież sami żyjemy, **uczestniczymy**. (...)

Również w katalogu do IX wystawy „Wprost" pisałem na temat – nie tylko przez artystów zawinionej – izolacji społecznej tego, co nazywa się życiem artystycznym:

Jest całkiem źle. Śmieszne, że można się było spodziewać czegoś innego. Po kilku latach widać – głupie mrzonki. Jak w brzuchu ryby, wielkiej i niemej. Połknięci przez życie artystyczne. Wystawa za wystawą. Cyrk wędrowny, tyle że mało zabawny. Patos, tragiczne rąk łamanie, ciał maltretowanie, grzechów wyliczanie. Wystawy. Powiesić, zdjąć. Powiesić, zdjąć. Wdech i wydech – na tempo. Gimnastyka przy drzwiach zamkniętych. Trochę kibiców – fachowców od ocen.

Środowisko, krytyka. Pion Kultury. I pionki. Napaści i poklepywania. Raz nagroda, raz zdjęty obraz. I łatka „zaangażowania". Zaliczeni do ponadkontyngentu. Taka rozpędzona „Czwórka". Szare niebo, błoto. Nie bryzgać na boki. Umieszczenie w konsekwencji, w ruchu artystycznym. Nie przekraczać linii zakreślonej przez ... Estetów? Polityków? Proszę się cofnąć. Zająć się sto-

sunkami przestrzennymi, kolorystycznymi! Stosunki są w modzie. Społeczne też, ale nie dla nas. A myśmy myśleli – to śmieszne – myśmy myśleli, że to będzie taka rozmowa, taka z ludźmi. Głupie mrzonki. Wyspa, święty krąg. Referat Kultury. Jest bardzo źle.

Tak wyglądały moje i moich kolegów z „Wprost" refleksje po kilkuletniej działalności artystycznej, działalności, której celem była (i jest) realizacja tęsknoty do przywrócenia sztuce kontaktu z odbiorcą, do nadania jej siły i znaczenia **języka** mogącego przekonywać, znaczyć, kreować sądy i opinie, uczestniczyć w życiu społecznym.

Obraz mojego pojmowania funkcji sztuki i wskazanie adresata moich usiłowań twórczych byłyby pełniejsze, gdybym mógł posłużyć się tekstem mojego wystąpienia na XIII Walnym Zjeździe delegatów ZPAP w Poznaniu w br. Gdzieś on tam pewnie istnieje w zapisie dźwiękowym lub innym, niestety dysponuję jedynie luźnymi notatkami, na uporządkowanie których jak na wstępie powiedziałem – brak mi czasu. Ogólnie rzecz biorąc, chodziło mi wtedy o wskazanie pewnych niewłaściwości w zarządzaniu sztuką, o instytucjonalizację życia i ruchu artystycznego i lekceważący stosunek do plastyki twórców opinii społecznej, a także limitowanie miejsca sztuki plastycznej w społeczeństwie do „podnoszenia świadomości estetycznej" z jednej strony lub „budowania świadomości socjalistycznej" z drugiej strony. Oba te hasła brzmią bowiem co najmniej nieprecyzyjnie i zaciemniają prawdziwy obraz zadań, jakie sztuka i artyści mogą podjąć. Niemały ciężar odpowiedzialności za pogłębiający się stan izolacji społecznej sztuki (poza odpowiedzialnością samych artystów, a także technicyzującego się społeczeństwa) spada na władze, które w naszym systemie politycznym nie potrafiły jak dotychczas znaleźć warunków, będących w stanie zmienić niewłaściwą w tym zakresie sytuację. Interwencje typu administracyjnego, dalekie od doskonałości funkcjonowanie tworu zwanego mecenatem państwowym czy społecznym, brak rzetelnie prowadzonej akcji popularyzacyjnej i wiele innych momentów sprawiają, że twórcy sami niejednokrotnie zaczynają powątpiewać o swej społecznej przydatności.

Sądzę, że podjęty przez TV trud poszukiwania odpowiedzi na pytanie o adresata twórczości artystycznej może dla całego społeczeństwa, a także dla tej jego części, która określana jest mianem „środowisk twórczych", mieć duże znaczenie i przynieść niemałe pożytki w postaci

wskazania rangi twórczości plastycznej w naszym kraju. Musi jednak zostać zachowany warunek rzadko w środkach masowego przekazu realizowany: odważnego, niemal drastycznego stawiania kwestii. Należy także zastąpić zasadę interwencji w meritum przedstawianych poglądów zasadą swobodnej dyskusji. Inaczej słuszne przedsięwzięcie jak zwykle nikomu i niczemu nie będzie służyło.

Łączę wyrazy szacunku – Zbylut Grzywacz

Kraków, 13 listopada 1972

Co twórcy mogą i powinni dać społeczeństwu?

(Wystąpienie na XIII Walnym Zjeździe Delegatów ZPAP
w Poznaniu, 1972)

W wystąpieniach moich przedmówców padały często hasła o potrzebie odpowiadania przez twórców na tzw. zamówienie społeczne, społeczne zapotrzebowanie. Tutaj wszyscy możemy się zgodzić: wszyscy chcemy działać dla kogoś i w imię czegoś. Kiedy jednak przychodziło do sformułowania – jakiego mianowicie typu jest owo zamówienie społeczne, wypowiedzi zaczynały być mgliste i niedookreślone. Co twórcy mogą i powinni dać społeczeństwu?

Pan Minister mówił o świadomości estetycznej, grze kolorów i dekoratywności („świadomość estetyczna", to taki dziwoląg językowy, jakich dużo teraz w przemówieniowym żargonie, podobnie jak „nowy model kultury" czy „nowy model człowieka").

W tonie podobnym do wypowiedzi pana Ministra mówił kolega Teisseyre[1] o potrzebie plastycznego kształtowania otoczenia.

Czyli, mówiąc skrótowo, plastycy powinni zdobić, umajać miejsce pracy człowieka i jego otoczenie. Walka ze szmirą estetyczną – oto zadanie dla nas. I jak już wszędzie będzie ładnie i miło, to już wszystko będzie w porządku. Spełnimy swoje zadanie.

Lecz mówiono także o innych, nowych zadaniach sztuki: o kształtowaniu owego modelu człowieka socjalistycznego, o podnoszeniu świadomości obywateli. Od lat szermuje się hasłem tzw. „sztuki zaangażowanej". Bardzo to zaszczytne miano – być twórcą zaangażowanym. Tyle tylko, że tzw. „wachlarz spraw", w które należy się angażować, jest

---

[1] Stanisław Teisseyre (1905–1988) – malarz, scenograf, prof. PWSSP w Poznaniu i Gdańsku.

ściśle ustalony i w gruncie rzeczy nie zmienił się od czasów socrealizmu. Należy zagrzewać do pracy (najlepiej społecznej), do wysiłków, pokazywać osiągnięcia i sukcesy.

Słowem – nadal idzie o umajanie życia społeczeństwu. Już nie ładnymi, dekoracyjnymi kolorami, tylko równie ładnymi i dekoracyjnymi hasłami.

Jeśli mówić o rzeczach niemiłych czy tragicznych, to tylko w odniesieniu do czegoś, co **było**, do czasów wojny lub okresu „błędów i wypaczeń". To jest kubeł na śmieci, gdzie wszystkie nieczystości należy wrzucać, taka gigantyczna *poubelle* na odpadki. Nie zaśmiecać dnia dzisiejszego, bo dziś już nie ma błędów i wypaczeń, jest spokojnie i cacanie – a wojna toczy się, owszem, ale w dość bezpiecznej odległości. Można mówić o człowieku maltretowanym w czasie wojny, w czasach stalinowskich. Ale mówić o tym, co działo się nie tak dawno na Wybrzeżu – to świętokradztwo.

I na czym ma polegać owo **zaangażowanie**? Na tym, żeby mówić, że jest fajnie? Toż o tym tyle się mówi, że robi się mdło. Trzeba mówić o tym, co nie takie fajne.

Owszem, krytyka jest w modzie – jak zawsze, co jakiś czas, z okazji wielkich przemian (głównie personalnych). Trzeba krytykować, można krytykować to, co było, tego, kto był.

Podobnie było w socrealizmie.

Szkody wyrządzone sztuce i narodowi przez socrealizm nie na tym polegały, że została zahamowana tzw. „swoboda poszukiwań twórczych", lecz że została zahamowana wolność i samodzielność **myślenia**. Socrealizm był szkołą **kłamstwa**, załgania moralnego.

Potem, wraz z hasłem: „niech rosną wszystkie kwiaty"[2] otworzono okna. I zaczęły nam przeróżne kwiatki wyrastać i rozwijać się. W zadziwiająco krótkim czasie sztandarową sztuką polską stał się taszyzm – sztuka zupełnie indyferentna ideowo, moralnie. I po kolei wszystkie następujące potem kierunki, wszystkie kwiatki, zyskiwały aprobatę tzw. „czynników": boć to przecie jednak lepiej, jak się artyści zajmu-

---

[2] Zapewne aluzja do słynnego hasła „niech rozkwita sto kwiatów!", propagowanego przez władze Chin komunistycznych w latach 1957–58. Tym hasłem-wezwaniem państwo zapowiadało rzekome ograniczenia cenzury i zachęcało społeczeństwo do jawniejszego personalnego krytykowania ustrojowych „niedociągnięć"; w istocie chodziło o wychwycenie niepokornych i odpowiednie ich ukaranie.

ją stosunkami kolorystycznymi czy przestrzennymi niż **społecznymi**. W ogóle stosunki są w modzie – z wyjątkiem tych jednych: społecznych. Bo od tych są spece, wyraziciele opinii publicznej: aparat partyjny i rządowy. My, te kilka tysięcy plastyków, my społeczeństwem nie jesteśmy. Jesteśmy zgrymaszonymi pięknoduchami, których trzeba tolerować. Wobec Pionu Kultury my jesteśmy pionkami, które trzeba jakoś tam poustawiać.

Twierdzenia, które wczoraj padały: najpierw społeczeństwo, potem sztuka i twórcy, są mimo szlachetnych pozorów krzywdzące. Bo ja rozdziału między społeczeństwem i nami nie widzę. Jesteśmy częścią społeczeństwa. Jeśli istnieje rozdział, to między nami i Aparatem.

Resort ma pieniądze, resort potrząsa kiesą, podobno bogatszą niż dotychczas (padło sformułowanie o rzece pieniędzy, jaka nas zaleje – uważajmyż, żeby nam nóg nie podmyła!). A my do tej kiesy wyciągamy ręce. I wyciągamy je jak żebracy – w poczuciu zawstydzenia, bo może nam się nie należy. I od razu zgłaszamy gotowość świadczenia usług... Dekorowanie i zaangażowanie: próbujemy zahandlować czym się da. Prosimy. Łatwo jakoś, zbyt łatwo rezygnujemy ze swojego prestiżu i od ponad dwudziestu lat nie żądamy, tylko prosimy.

No i dostaniemy, aż się udławić można – wczoraj, jak na przyjęciu, pan Minister podał nam na talerzykach rozmaite plasterki, obietnice i zapewnienia. Powstanie Fundusz, powstanie Pismo, będą Stypendia, Wyjazdy.

Dopominamy się o swoje racje bytu z lękliwością ludzi z getta.

Nie miałbym śmiałości nazywać tego procederu Mecenatem społecznym i państwowym. Państwo, które w ten sposób traktuje twórców, wystawia sobie skandaliczne świadectwo, traci prestiż wewnętrzny i zewnętrzny. Bez kultury, bez przyznania jej należnego miejsca – nie może istnieć, wyrodnieje. Dowody i przykłady łatwo może znaleźć w historii.

Powrócę jeszcze do sprawy wolności twórczej. Oczywiście, plastycy mają zagwarantowaną swobodę tworzenia, jak żadna inna dziedzina sztuki. Dzieje się tak dlatego, że zakres naszego oddziaływania społecznego jest znikomy. Inaczej te rzeczy wyglądają u literatów i filmowców. I wcale mnie nie cieszy nasza wolność okupiona jej nieprzydatnością. Zresztą tyczy się ona jedynie malowania, rzeźbienia – w pracowni można rzeczywiście robić to, co się chce. Co innego natomiast, gdy idzie o wystawianie efektów: tutaj zdarzają się interwencje ze strony

tych, którzy wydelegowani przez społeczeństwo do pomagania twórcom, spełniają funkcje nadzorców i cenzorów.

Nie chcę demonizować sprawy – interwencje są u nas rzadkie, ale może tym bardziej nie wolno ich bagatelizować, by nie zmieniały się w normę.

Tydzień temu w Krakowie miała miejsce interwencja „czynników administracyjnych" zakazująca zorganizowania jednej z wystaw środowiskowych, której program budził zastrzeżenia u tychże czynników.

Kilka dni temu z wystawy w Zakopanem zdjęto jeden z eksponatów.

Mówię tak anonimowo, bo w obu przypadkach interweniujący przedstawiciele władz prosili o dyskrecję w tej sprawie – „bo może być **smród**". Szanując więc higieniczne nawyki tych, co ferują wyroki, zachowam milczenie.

Nie kwestionuję zasadności istnienia cenzury – istnieje i istniała wszędzie i zawsze – niech jednak działa jawnie. Po tylu latach spędzonych wspólnie w jednym kraju i jednym systemie, chyba zasłużyliśmy sobie na taką jawność. Twórca, wystawiając i podpisując to, co zrobił – ryzykuje. Może się mylić. Niech ci, co wiedzą lepiej, co pouczają, też umotywują decyzję i podpiszą. Niech gra będzie równa.

Jeszcze sprawa Pisma. Wczoraj pan Minister łaskawie obdarował nas między innymi obietnicami, przyrzeczeniem pisma. Po 25 latach, jak grzeczne dzieci będziemy mieli swój „Świerszczyk". Niech sobie cyka, cicho i usypiająco za kominem Związku. Dar to wielki, tym większy, że tym razem nie idzie o pismo reklamujące naszą sztukę za granicą, nie idzie o propagandę – jaka to u nas sztuka cacana, jak kwitnie pod łaskawym okiem Gospodarzy. Ma to być pismo – **trybuna**. Takie, jak dziesiątki pism poświęconych sportowi. W ten sposób uhonoruje się coś, co nie jest poświęcone tak u nas popularnej tężyźnie fizycznej. Jedna tylko obawa: użyto sformułowania – dostaniecie do rąk pierwszy numer pisma w październiku. Czy to ma oznaczać, że ktoś nam je napisze?

Żeby zakończyć, posłużę się sformułowaniem wielokrotnie już cytowanym: jeden z poetów angielskich powiedział, że akt twórczy, niezależnie od tego, jaki on jest, jest aktem politycznym. Przypomina bowiem rządzącym, że rządzeni nie są bezimiennym tłumem, polerowanymi pionkami, lecz wolnymi, różniącymi się od siebie **jednostkami**.

kwiecień 1972

O relacji pomiędzy Związkiem a Sztuką

(Wystąpienie na XIV Walnym Zjeździe Delegatów ZPAP
w Lublinie, 1974)

To, o czym chciałbym mówić, można by zatytułować: „O relacji pomiędzy Związkiem a Sztuką". Będzie to próba spojrzenia ogólnego na dzieje Związku, na jego historię. Chciałbym nawiązać również do niektórych wystąpień z poprzednich dni oraz dnia poprzedzającego otwarcie Zjazdu, kiedy wygłoszono kilka jubileuszowych przemówień i referatów. Chcę także wspomnieć o refleksjach, które nasuwały mi się, kiedy słuchałem sprawozdania prezesa Kaczmarskiego[3].

Rzeczą zasadniczą, tematem tego, co chcę powiedzieć, jest więc relacja Sztuka – Związek.

W ciągu dwóch ostatnich lat, w czasie, który minął od ostatniego Walnego Zjazdu, odczuwaliśmy wszyscy „stan chorobowy" Związku (chcę bowiem traktować naszą organizację jak organizm żywy, niemal organizm ludzki). Janusz Kaczmarski mówił o kryzysie poznańskim Związku. Czuliśmy wszyscy, że dzieje się coś niedobrego. W Poznaniu bito więc na alarm wobec zagrażającej agonii Związku, agonii wynikającej z długoletniego konfliktu Związku z Władzami. Zdecydowano się w wyniku Zjazdu Poznańskiego na zabieg reanimacyjny, na operację. Miała ona miejsce w Olsztynie. Zmieniono statut. To właśnie miało być próbą utrzymania organizmu związkowego przy życiu. W obecnej chwili znaleźliśmy się w trzecim punkcie zabiegów klinicznych: w Lublinie, gdzie przed trzydziestu laty reaktywowano Związek, być może uda się go ponownie i wreszcie prawdziwie reaktywować.

---

[3] Janusz Kaczmarski (1931–2009) – znany malarz, w owym czasie prezes ZPAP.

Sytuacja, o której mówiłem i której jesteśmy wszyscy świadomi, jest zupełnie zrozumiała. Funkcjonowanie każdego organizmu, każdego układu, wymaga przecież stałego odszukiwania na nowo jego kształtu, odradzania się jego właściwej formy. Dotyczy to układów społecznych, systemów politycznych, związków międzyludzkich (zwłaszcza natury uczuciowej) i oczywiście także działalności artystycznej, twórczości. Owo odradzanie można – jeśli się ma złą wolę – nazwać **rewizjonizmem**; lecz można też mówić o **realizmie widzenia**, zrozumieniu zasad dialektyki *(oklaski)*.

Jakie były ambicje tych, którzy przed 30 laty reaktywowali Związek, czy tych, którzy go wiele lat wcześniej zakładali? Otóż – ambicją ich było, by hasło **Związek** i hasło **Sztuka** były synonimami. Czy te ambicje, piękne i słuszne przecież, zostały spełnione i czy mają szanse się spełnić? Odpowiedziałbym: tak i nie. Tak – jeśli chodzi o zabezpieczenie podstaw bytowych, ochronę praw artystów jako grupy społecznej. Tutaj można mówić o sukcesach, które chociaż powoli, jednak stały się naszym udziałem. Trwało to 30 lat. Patrząc z perspektywy historii, historii istnienia państwa, te 30 lat to może mało, ale z punktu widzenia dziejów Związku, jego rozwoju, to wcale tak mało nie było.

Jeśli natomiast chodzi o ambicję kształtowania sztuki polskiej, o aktywizację twórczości – co było najistotniejszą ambicją Związku – odpowiedź jest negatywna. Dlaczego tak się stało?

W moim przekonaniu dlatego, że zapewnienie bytu artysty nie jest jednoznaczne z zagwarantowaniem jego rozwoju, rozwoju jego twórczości.

Janusz Kaczmarski cytował w swoim sprawozdaniu fragment z pism Chwistka. Była tam mowa o iluzoryczności przeszkód materialnych wobec przeszkód istotniejszych, którymi jest brak **woli i ambicji**. Rzecz polega na owym właśnie braku woli czy ambicji – na kwestii **autentyczności** ruchu artystycznego i postaw twórczych. Dla rozwoju sztuki konieczna jest autentyczność życia artystycznego i autentyczność postaw twórczych oraz wynikających z nich realizacji.

Tu widzę pierwszą sprzeczność w nadziejach tych, którzy zakładali ZPAP. Nie udało się zadbać o ową autentyczność. Mówił o tym wczoraj, na komisji zajmującej się sprawami ruchu artystycznego, Jacek Sempoliński[4]. Mówił o zamkniętym kole, w którym poruszamy

---

[4] Jacek Sempoliński (1927) – malarz i eseista.

się wszyscy, na obwodzie którego krąży sztuka. To koło to: Związek, Ministerstwo, Partia, Wydawnictwa, Wystawy – **instytucje** ze sztuką związane. Nie ma tu jakoś miejsca na rozmowy o artystach samych, ich dziełach i ludziach, którzy je oglądają. O prawdziwym, istotnym funkcjonowaniu społecznym sztuki.

Artyści żyją w rzeczywistości, ich sztuka z rzeczywistości wyrasta, z niej czerpie treści, jest w niej osadzona. Musimy sobie zdać sprawę, że naszą rzeczywistością, rzeczywistością artystów zrzeszonych w Związku jest również rzeczywistość związkowa. Związek, jego miejsce w życiu nie tylko artystycznym, ale i społecznym, jest naszą rzeczywistością, tą najbliższą, w której tu i teraz, na Zjeździe tkwimy. W wyniku nieautentyczności tej rzeczywistości, w wyniku zamkniętego układu instytucjonalnego ruch artystyczny jest nieautentyczny. I nieautentycznością zagrożone są postawy artystyczne, twórczość artystów. Wszyscy temu zagrożeniu podlegamy.

Dlatego tym większą obawą napawa mnie wizja pana Wallisa[5], którą przedstawił w swoim wystąpieniu w dniu poprzedzającym Zjazd. Bardzo to piękna być może wizja, ale utopijna i – co więcej – szkodliwa. Wizja powstawania centrów kulturowych, kulturotwórczych w wielkich ośrodkach miejskich. Takie kombajny artystyczno-kulturowe. Będą to twory sztuczne, nieautentyczne. Zamknięte święte kręgi dla kultury, dla artystów. Sztuka będzie skupiona w centrach, gettach, nie osadzona, rozsiana w życiu społecznym. Oddalona od ludzi, ruchu ulicznego. Jej życie będzie się toczyło **obok**. Trzeba sobie zdawać sprawę z tego, że te „ośrodki sztuce poświęcone" powstają w naszym, określonym systemie polityczno-społecznym, który przecież ma charakter instytucjonalny. I że od istniejących instytucji przejmą instytucjonalny charakter funkcjonowania. Pan Wallis powoływał się na przykłady Montmartre'u czy Montparnasse'u. Jest to jednak pomyłka. Ośrodki te powstały samorzutnie, w sposób autentyczny. Nie na skutek planowania, programowania, nie na skutek jakichkolwiek zabezpieczeń, lecz **pomimo** ich braku, pomimo przeszkód materialnych – w wyniku woli i ambicji. Tworzyły się w opozycji wobec zastanych układów społecznych, zastanych instytucji: Akademii, Ministerstw, krytyki, organizacji politycznych i innych tworów opiniodawczych. Powstawały poza nimi

---

[5] Mieczysław Wallis (1895–1975) – filozof, krytyk i historyk sztuki.

i ustalały własne opinie. Nie wierzę, by obecnie, w zmienionym układzie społecznym taka właśnie autentyczna opozycja, chęć wyrwania się, przeciwstawienia, była nieaktualna. Byłoby to w moim przekonaniu wyrazem uproszczonego bardzo optymizmu. Jest to nadal kwestia woli i ambicji.

Wniosek z tego, co powiedziałem, brzmi: sztuka żywa, autentyczna, ideowa stoi w sprzeczności z instytucją. W tym sensie Związek jako instytucja zawiera w sobie zasadniczą sprzeczność.

Chciałbym przejść do następnej kwestii – sprawy **demokracji** związkowej. Bardzo to piękne i istotne hasło – wszyscy je wyznajemy, wszyscy chcemy być demokratami. W imię tego hasła ZPAP zrzesza wszystkich twórców. Zrzesza (według dawnej terminologii) akademików i zbuntowanych. Starych akademików i młodych zbuntowanych – a także młodych akademików – bo są i tacy – i starych buntowników. Wszyscy oni zawarci są w jednym organizmie. W życiu politycznym nazywa się to pokojowym współistnieniem. W życiu związkowym trzeba by było mówić o salonowym współistnieniu. Bo w salonach toczy się nasze życie. Jesteśmy oczywiście wszyscy za pokojowym współistnieniem, przeciwko wojnie, zabijaniu, dyskryminacji. Ale nie można być przeciwnym walce. Jestem za atmosferą walki przeciwko sennej atmosferze zacierania różnic. Pokój nie może być snem. Jest to truizm. Podobnie truizmem jest wezwanie do walki, która jest warunkiem rozwoju we wszystkich dziedzinach: w dziedzinie sztuki oczywiście też. Jestem nieufny wobec naszych szlachetnych obyczajów, wobec ugrzecznienia. Jesteśmy dla siebie bardzo grzeczni. I nie chcę postulować brutalizmu w naszych stosunkach – ale chęć zacierania różnic, które nas przecież w sposób oczywisty na terenie idei dzielą, budzi moją nieufność. Pod pozorem bowiem tolerancji kryje się często **cynizm**, obojętność. I od takiego zagrożenia nie jest nikt z nas wolny. „Niech każdy robi, co chce, jest mi to obojętne, bylebym mógł robić swoje..." Nie jest to postawa mogąca budzić przekonanie. Sztuka jest związana z ideologią i nie można pozwolić sobie na niwelowanie kontrastów w tej dziedzinie. Związek na taką chorobę cierpi – chorobę **braku konturów i krawędzi**.

I tu miejsce na następny punkt, o którym chciałbym mówić. Jest to kwestia **schizofrenizacji**.

Cytowano już tutaj Chwistka, Norwida, Gierka i Skamandrytów. Chciałbym dorzucić jeden jeszcze cytat – tym razem z „Traktatu mo-

ralnego" Czesława Miłosza drukowanego w 1948 roku w „Twórczości"[6]. Oto on:

> Bo schizofrenia – rozdwojenie
> Istoty na kwiat i korzenie
> Poczucie, że te moje czyny
> Spełniłem nie ja, ale **ktoś inny**.

Mówiąc o schizofrenizacji jako niebezpieczeństwie dla nas wszystkich, mam na myśli stan, w którym następuje utrata, zakwestionowanie osobowości, **tożsamości** człowieka jako jednostki. Schizofrenia jest niebezpieczeństwem społecznym. Jak wygląda ono u nas, na terenie Związku? Kim innym jestem **ja** jako artysta odpowiedzialny za to, co robię, za przekonania, które głoszę, ja, który ponoszę konsekwencje mojej postawy. A kimś innym **ja** jako członek Związku, reprezentant środowiska, a w tym konkretnym przypadku, w czasie Zjazdu – zwielokrotniony ilością 20 głosów, które stoją za moim mandatem. Często owo **ja** narzuca dwojakie, przeczące sobie postawy. A przecież każdy z nas jest jeden, niepodzielny. Schizofrenia to niechęć, niemożność określenia własnego ja, lęk przed ujawnieniem własnej twarzy, przed dokonaniem wyboru, ryzykiem utożsamienia się.

Jakie jest wyjście z tej sytuacji, ze sprzeczności, o której mówiłem? Widzę je w uświadomieniu sobie, że poza tym, iż jesteśmy członkami Związku, jesteśmy także – i przede wszystkim – członkami społeczeństwa. I wtedy ta dwoistość postaw ma szanse zniknąć. Jesteśmy ludźmi, nie członkami takiej czy innej organizacji.

Powtarzam: schizofrenią nazywam więc niechęć do ryzyka określenia się światopoglądowego, artystycznego, politycznego, wszelkiego. I to jest kolejna groźba, sprzeczność zawarta w naszym stowarzyszeniu. Unikanie słów, wyraźnych określeń... Nie tylko w Związku tak się dzieje. Są słowa uznane za trefne, słowa i hasła, których należy unikać. Takim trefnym słowem, terminem **tabu** jest obecnie **realizm socjalistyczny**. Taktownie, czy **taktycznie** omija się to hasło, wymazuje się je ze słownictwa. Nie padło ono tutaj ani raz w ciągu tych kilku dni. Nie użyto go nawet w referatach, mających przecież charakter **naukowy**, poprzedzających Zjazd. Rozumiem doskonale żal za tym, że tak dobre

---

[6] Dokładnie: nr 4.

hasło tak się u nas wyłożyło, tak się nam zmarnowało. I teraz ci, którzy dysponują kulturą, ci, którzy publikują, boją się i unikają jak ognia terminu „realizm socjalistyczny". Boją się nas nim spłoszyć. W miejsce tego skompromitowanego hasła proponuje się tzw. **pluralizm estetyczny**. W polskim języku nazywa się to **wszystkoizmem**. Czyżby więc tym nowym, dobrym hasłem miał być teraz **wszystkoizm socjalistyczny**? Na wszystkoizm zgodzimy się wszyscy. Byle niczego wyraźniej nie określać *(oklaski)*.

W naszej pracy obserwuje się coś, co o sobie dawało już znać od dawna, co wyraża się w zniechęceniu do pracy społecznej, do uczestnictwa w życiu związkowym. Uczestnictwo to każe nam się rozpadać, a nie określać. To, co nam grozi, to **rozpad osobowości**, schizofrenizacja, popadanie w **utopie**, **mitologizacja**. Nie chciałbym demonizować. Może zbyt ostrych używam słów, ale wolę rzecz przerysować niż wyrazić zbyt słabo. Tak więc nie **zabójstwo** nam grozi, przychodzące z zewnątrz, nikt na nasze życie nie czyha; od wewnątrz płynące zagrożenie jest istotniejsze: może nam grozić **samobójstwo**.

Sztuka ma funkcje **integracyjne**. Kształtuje osobowość człowieka – twórcy i odbiorcy. W akcie twórczym następuje integracja osobowości artysty, podobnie jak integracja jednostki w społeczeństwie. Sztuka przeciwdziała rozpadowi. I tu jeszcze raz wrócę do sprzeczności zawierającej się w relacji: **Związek** – **Sztuka**. Członkom Związku zagraża dezintegracja osobowości i dezintegracja **społeczna**. Nie chcę jednak kwestionować sensu pracy społecznej, pracy w organizacji. Wszyscy ją wykonujemy. Teraz, na Zjeździe, a także przedtem i potem. Jest ona rzeczą cenną. Lecz prawdziwa praca społeczna to dla artystów nie praca w układach organizacyjnych, instytucjonalnych, lecz **twórczość**. Podobnie hasło **„zaangażowanie"** rozumiem nie jako coś, co wyraża się w deklaracjach słownych, ideowych, poprzez **przynależność**, lecz co zawiera się w twórczości.

Nie chcę także kwestionować sensu istnienia ZPAP. Starałem się jedynie wykazać zakres jego możliwości i jego **niemożności**. W naszym systemie, systemie instytucjonalnym konieczne jest istnienie Związku jako instytucji **obronnej**. A także – **atakującej**. Ale traktowanie go jako instytucji posiadającej **monopol** na sztukę budzi moje wielkie wątpliwości. Stąd mój, i nie tylko mój, sceptycyzm dla spraw Związku, stąd wygasanie emocji związkowych.

Załatwiono w tym właśnie, **obronnym** sensie bardzo dużo. Można myśleć już nawet o wyjściu poza ramy związkowe. Chyba nikt nas poza Związkiem nie napadnie, nie pobije; możemy się już być może czuć bezpieczni. I co ważniejsze: może już teraz zacznie się liczyć pojedynczy człowiek, **prywatny głos**, opinia jednostek i ludzi bliskich sobie ideowo. Grup ludzi nie **zawodowo**, lecz **ideowo** zbliżonych. Przedziały ideowe biegną nie poprzez zawody, dyscypliny artystyczne czy konwencje estetyczne. Przyjaciół nie tylko w kręgu „kolegów po fachu" się znajduje. A na terenie idei artystycznych dzieje się często tak, że przeciwstawne konwencje estetyczne znajdują wspólny język i odwrotnie: jedna konwencja nie gwarantuje jej przedstawicielom jednomyślności ideowej. Ważne, istotne są prywatne ideologie i światopoglądy. One pozwalają się określić, odzyskać **tożsamość**. Sztuka jest **posłannictwem**, nie zawodem. Siłę działania posiada nie zbiorowość, lecz głos pojedynczy, pojedyncza twarz. Wystąpienia zbiorowe, choć niejednokrotnie mocne i skuteczne, chore są często na myślenie statystyczne, **totalne**. Tu chciałbym raz jeszcze przypomnieć cytowane przez Janusza Kaczmarskiego słowa Chwistka o utracie przez sztukę polską posłannictwa. Owo „posłannictwo" to nie sprawa organizacji, lecz **człowieka**. Historia i współczesność ukazują to dobitnie. Pojedynczy człowiek – artysta budzi lęk, pojedynczy człowiek potrafi budzić zapał. Ostrzegać i zachęcać. W wyniku takiego właśnie lęku wobec mocnego, prywatnego głosu artysty, zawiesza się czasem możliwość jego działania, wykorzenia się go doklejając etykiety obcych ideologii. Wyrywa się go jak „chory ząb ze zdrowego organizmu".

Czy wobec tego rzeczywiście... „jednostka niczym, jednostka bzdurą"[7]? Czy ten piękny slogan może funkcjonować w odniesieniu do sztuki? Jak najbardziej nie!

Mamy do czynienia z lawiną ruchu społecznego, umysłowego, kulturalnego. Nie jest to lawina, która musi nas koniecznie miażdżyć, rozgniatać i deformować. Nie jest to **ślepa siła**. Jest ona sterowana, starannie **regulowana**, niemniej toczy się bez przerwy. Twórcy mają tutaj konkretne obowiązki. Jakie one są? Zakończę cytatem z Miłosza „Traktatu moralnego":

---

[7] Niedokładny cytat z poematu W. Majakowskiego „Włodzimierz Iljicz Lenin" (1924) w popularnym przekładzie Adama Ważyka; poprawnie: „Jednostka – zerem, jednostka – bzdurą".

Lawina bieg od tego zmienia,
Po jakich toczy się kamieniach.
I, jak zwykł mawiać już ktoś inny,
Możesz, więc wpłyń na bieg lawiny.

By nie być pomówionym o „krytykę bez propozycji", chciałbym na zakończenie postawić konkretny, może nietypowy **wniosek**:

Niech nikt z nas nie traci szansy wpływania na bieg lawiny *(oklaski).*

kwiecień 1974

Nie zabarwiajmy brudnej wody na ładny kolor

(Wystąpienie na XV Walnym Zjeździe Delegatów ZPAP
w Krakowie, 1977)

Wczoraj Janusz Kaczmarski w swoim niedługim przemówieniu użył na końcu takiego, może nieco zbyt patetycznego sformułowania: „sztuka potrzebna jest społeczeństwu, potrzebna jest ludziom jak świeża woda i czyste powietrze". Chciałbym powiedzieć o tym, jak rozumiem te słowa, to hasło. Otóż rozumieć je można dwojako: w sposób dosłowny lub w sposób metaforyczny. Odczytując je dosłownie, czy niemal dosłownie, myślimy o wodzie i powietrzu jako składnikach środowiska naturalnego, które należy ochraniać przeciwstawiając się między innymi zatruwaniu wody i zanieczyszczaniu powietrza. Przedłużeniem niejako kwestii ochrony środowiska naturalnego jest tematyka naszego Zjazdu – ochrona „wizualnego środowiska człowieka" i nasz, plastyków, w niej udział: walka z zatruciem i zanieczyszczeniem wizualnym świata, w jakim żyjemy.

Drugi sposób, w jaki można zrozumieć przytoczone słowa, to odczytanie ich symboliczne – tutaj także będzie chodziło o „ochronę środowiska naturalnego człowieka", lecz już nie w znaczeniu fizycznym czy optycznym, lecz przenośnym: mówi się przecież o krynicy prawdy i o atmosferze stosunków między ludźmi – więc także o wodzie i powietrzu. Także i w tym znaczeniu stoi przed sztuką zadanie „filtrowania wody" i „odkażania powietrza". (...)

Wiemy wszyscy aż nazbyt dobrze – widzimy to na co dzień wokół siebie, jaki jest stan „środowiska wizualnego": chodzi tu o stan zabytków, które niszczeją, o dewastację wartości regionalnych, chodzi wreszcie o niszczenie tego, co nie będąc jeszcze zabytkiem i nie podlegając ochronie – padło pastwą nuworyszowskiej modernizacji, utraciło swój charakter. Z tym, co stanowiło o charakterze naszych miast,

przedmieść, osiedli – z ich przedwojennym obliczem, klimatem nie tylko wojna obeszła się bezwzględnie. Późniejszy czas też nie oszczędzał tych „pozostałości minionych porządków". I wreszcie to, co powstało już w naszych czasach – dzieło trzydziestolecia: najnowszych osiedli nie sposób nazwać inaczej jak dzielnicami slumsów, gdzie dokonuje się nie tylko – jak o tym mowa w „Raporcie" – strip-tease budowlany, ale wręcz zawstydzający budowlany skandal. Słyszymy teraz sformułowania, że ten pierwszy etap, etap budowania na ilość, mamy już za sobą, że teraz czas na jakość. Ilość mamy już z głowy, nie musimy się śpieszyć, czas nastał lepszy, rośniemy w siłę, Polak potrafi. Nie zatrzymujmy się nad tym, nie zastanawiajmy się, czy są to przesłanki prawdziwe, czy życzeniowe – nie pora tu i nie miejsce na to. Padło i takie sformułowanie: oby druga Polska, do budowy której przystępujemy, nie była w stylu pierwszej. Jak się okazuje, nie przerodzi się samorzutnie ilość w jakość.

Skierujmy pytanie do wewnątrz, do siebie samych: czy jesteśmy gotowi przyjąć ten ze wszech miar słuszny program, o którym mowa na Zjeździe? Trudno nie zauważyć, jak doskonale mieści się on, jak szczelnie jest wklejony w obowiązujący program społeczno-polityczny: aby ludziom żyło się lepiej, dostatniej, piękniej i „sojusz świata pracy z kulturą". Oczekiwano od nas i oczekuje się nadal tego, co przed kilkoma latami nazwałem „umajaniem" życia. W jakimś stopniu owo umajanie, dekorowanie zostało już dokonane. To tak zwane **akcenty plastyczne** – pomniki wznoszone według najgorszych pompierskich wzorów, dekoracyjne „formy atakujące przestrzeń" – i to atakujące skutecznie, zwiększając istniejący chaos w miastach i osiedlach; to „murale" – żałośnie osypujące się mozaiki i łuszczący się lakier, plansze usiłujące reklamować towar albo slogany – nikomu to niepotrzebne, a środowisko człowieka jest w skuteczny sposób zabałaganione *(oklaski)*. Nie tego ludziom potrzeba. Osobiście z lękiem myślę o czasie, kiedy plastycy zaatakują nasz kraj *(oklaski)*. Jeżeli plastyka ma dekorować, zasłaniać istniejący stan rzeczy, to nie powinniśmy się takich funkcji podejmować. Prawdziwy sojusz świata pracy z kulturą dokonuje się dzisiaj w zupełnie inny sposób. Dlatego widzę konieczność uczynienia naszym programem **etyki zawodowej**.

Na marginesie warto by się zastanowić, czy sztuka współczesna jest w stanie wydać dzieła, które mogłyby konkurować z tymi, które pozostawiła nam tradycja – zarówno ta odległa czasowo, jak i nowsza

– czy współcześnie sztuka może w ogóle takie zadania podejmować. Czy nie jesteśmy zbyt pewni siebie? Nie byłbym w stanie podjąć próby znalezienia odpowiedzi na to pytanie, ale jestem tutaj sceptyczny: brak nam współcześnie wiary, którą mieli nasi poprzednicy, brak idei scalającej. Idee, które są – brzmią może i przekonująco, lecz nic nowego nie wnoszą. Władza propaguje idee, chce sztuki potwierdzającej ich słuszność, potwierdzającej jej własną siłę, mocarstwowej. Sztuka jest jednak odbiciem rzeczywistości i jeśli chce być prawdziwa i poważna, musi odzwierciedlać rzeczywistość, nie fikcję *(oklaski)*.

Chciałbym przejść do drugiego sposobu rozumienia hasła o czystej wodzie i świeżym powietrzu – rozumienia przenośnego. To rzeczywiście funkcja sztuki najistotniejsza, tyle że tutaj programu nie da się sformułować. To działanie sztuki mniej dostrzegalne, nie dające się uchwycić i określić; program byłby tutaj jedynie powtórzeniem znanych sloganów. Taki program „na wynos" zawierałby zdania o „sztuce humanistycznej, wzbogacającej człowieka, godnej czasów w jakich żyjemy" itd. Obojętne jaką formułę ogólną przypisze się owej postulowanej sztuce; ostatnio stał się modny „romantyzm socjalistyczny". Socromantyzm w miejsce dawnego socrealizmu. A przecież w naszym kraju prawdziwego realizmu jeszcze nie było – nie w sensie konwencji, ale postawy. A chyba przydałby się nam realizm, nie ten socjalistyczny, który był sztuką fałszu, ale prawdziwy, odnoszący się do tego, co istnieje, a nie do tego, co mogłoby istnieć. Chodzi o rzetelne, wyraziste widzenie rzeczywistości *(oklaski)*. Tyczy się to nie tylko plastyki, ale także literatury, filmu i innych dziedzin. W naszym kraju często ponawia się wezwanie do realizmu. Jest to jednak wezwanie faryzeuszowskie. Jeśli sztuka chce stać się prawdziwym zwierciadłem rzeczywistości, to wkracza urząd cenzury *(oklaski)*, jeśli natomiast artysta podejmie inne działania i wyjdzie poza bezpieczne pole działania artystycznego – wkracza urząd bezpieczeństwa *(oklaski)*. Nie chcę tutaj wzbudzać sensacji – mówię to na podstawie doświadczeń i obserwacji własnych i moich przyjaciół.

Jak więc powiedziałem, owo wezwanie do odważnego i otwartego widzenia rzeczywistości brzmi fałszywie, po faryzeuszowsku. Ostre widzenie nazywane jest defetyzmem, pesymizmem; krytyka określana jest wygodnym mianem kontestacji, czasem spotkać się można z pomówieniem o rewizjonizm czy wręcz kolaborację z „siłami zewnętrznymi". Kłamliwie brzmią zapewnienia ze strony władz, że sztuka związana

w sposób istotny, nieschematyczny z naszymi realiami jest potrzebna. Istnieje wciąż jeszcze cała masa tematów tabu. Charakterystyczna jest tutaj wrzawa wokół filmów Wajdy i Zanussiego – jednych z niewielu, jakie dopuszczono na ekrany[8]. Krytycy zastanawiają się, skąd się wzięła popularność tych filmów, skąd taki tłok w kinach. To przecież tak oczywiste, że podobne pytania nie mogą nie śmieszyć. Filmy mówią o tym, co zupełnie oczywiste, o znanych powszechnie faktach, o tym, co większość z nas przeżywa lub przeżywała. W jakim kraju i w jakich warunkach żyjemy, skoro tak niewielkie uchylenie rąbka tabu wywołuje aż taką sensację? Jak bardzo ludzie spragnieni są innego języka, innego tonu, niż ten, który słyszą na co dzień. Jak dużo może tutaj język artysty. Tylko że u nas, by takim językiem się posłużyć, trzeba niemałej odwagi.

Wracając jeszcze raz do wczorajszego sformułowania Janusza Kaczmarskiego przypomnę, że tym razem idzie o ochronę **mentalnego i moralnego** środowiska człowieka żyjącego w naszym społeczeństwie, o przeciwstawianie się językowi, który otacza nas mętną wodą i nieczystym, dusznym powietrzem. Skażenie naturalnego, moralnego środowiska jest bardzo duże i tutaj, z funkcji odkażania sztuka musi się wywiązywać. Jest to front walki – że użyję nomenklatury gazetowej – równie ważny – a może nawet ważniejszy niż ten, któremu poświęcony jest nasz Zjazd. Ważniejszy, bo mamy tu do czynienia z czymś, co nie jest programowane na lata, lecz co dokonuje się każdego dnia.

Programowo panuje u nas jeden model myślenia, pisania, mówienia. Wiadomo jaki on jest – związany z monopolem informowania i opiniowania, z monopartyjnością i monotonią naszego życia umysłowego i politycznego. Zbyt mało jest informacji, zbyt wiele kłamstw podaje się nam do wierzenia. Ale zjawisko ma wymiar szerszy: stajemy się społeczeństwem technokratycznym, władza akceptuje i popularyzuje konsumpcyjny, mieszczański sposób życia. Skłaniamy się coraz bardziej ku dobrom cywilizacyjnym, materialnym, niż ku kulturze duchowej. Cywilizacja jest łatwa do zaakceptowania, bo odnosi się do życia; kultura odnosi się do śmierci, czy także do życia, ale *in specie aeternitatis*[9]. Funkcją sztuki jest budzenie niepokoju, opór wobec postawy

---

[8] Grzywacz ma tu zapewne na myśli „Człowieka z marmuru" Andrzeja Wajdy i „Barwy ochronne" Krzysztofa Zanussiego, oba filmy z roku 1976.

[9] Poprawnie: *sub specie aeternitatis*; z punktu widzenia wieczności.

konsumpcyjnej, wobec cywilizacyjnych i technokratycznych wzorców. To, co mówię, brzmi być może nieco na przekór tematyce Zjazdu, ale byłoby niedobrze, gdybyśmy o tej funkcji sztuki zapomnieli. Sztuka w społeczeństwie technokratycznym i mieszczańskim – a ku takiemu zmierzamy, czy też takim już jesteśmy – ma pełnić funkcję *decorum* – tzn. ma być z jednej strony rozrywką, z drugiej – czymś w rodzaju propagandy, potwierdzenia stanu posiadania. To tak jak w mieszczańskim domu, gdy chce się, aby zapełniające go sprzęty świadczyły o zasobności. Lecz by równocześnie sprawiały przyjemność – jest to więc element hedonistyczny. Oczywiście i temu może sztuka służyć – lecz ważniejsza jest jej inna funkcja – walka z mieszczańskością. Zawsze było tak, że artysta był przeciwko filistrowi, przeciwko obłudzie i samozadowoleniu.

W sferze języka wyrażało się to walką z obowiązującym żargonem i sloganami. Do naszego języka przedostał się żargon i slogany. A przecież jeśli narzekamy na przykład na budownictwo i na żałosną sytuację architektury, to mówimy o typizacji i uniformizacji elementów budowlanych i form architektoniczno-plastycznych. Zobaczmy, jak rzecz wygląda w sferze myślenia, idei, informacji. Przecież nasze gazety, nasza telewizja budowane są z prefabrykatów – zunifikowanych elementów *(oklaski)*. Są to prefabrykaty językowe i światopoglądowe. Jeżeli sięgamy po informacje do gazety, znajdziemy je powielone wszędzie w jednym języku, na zasadzie stypizowanego elementu, który wszędzie można wpasować.

W sferze ducha, języka, myślenia i w sferze ciała jakby – przedmiotu, formy, występuje sprzężenie zwrotne – jakie myślenie, taki język – jaki język, takie myślenie. Lecz także: jaki język i myślenie, takie i przedmioty, formy i dzieła, które w związku z nimi powstają. Sztuka powinna walczyć z unifikacją – choć nie jest to zadanie łatwe ze względu na powody, o których mówiłem. A tymczasem lansuje się zdanie: chcesz dogadać się z władzą, to gadaj takim językiem jak oni. Lansuje się więc postawę **taktyczną** w miejsce **etycznej**. Rezultaty są widoczne w każdej ze sfer naszego działania. Nie wolno kierować się zasadą: chcesz coś załatwić, to udawaj, że myślisz tak, jak to jest dobrze widziane *(burzliwe oklaski)*. Zbyt popularne jest w naszym środowisku zjawisko mimikry. Symbolem już stało się to, że coraz rzadziej widuje się artystów z chlebakami, a coraz częściej z aktówkami. Chlebak, znaczeniowo wywodzący się od chleba, związany z egzystencją – jest

symbolem pewnego rodzaju niezależności; aktówka wprost przeciwnie – kojarzy się z aktami, przepisami, zarządzeniami, postanowieniami *(burzliwe oklaski)* – przywodzi na myśl urzędy i zależności.

Sztuka nie jest zależna od tego, jaką ją chcą widzieć władze, nie zależy także od tego, czego my – jako związek – od niej oczekujemy. Nie są synonimami te dwa słowa: Związek i Sztuka. Sztuka rozwija się poza programami stwarzanymi dla niej. Naszym programem nie powinno być nawet ułatwianie, lecz jedynie **umożliwianie** twórczości artystom. Nie szukajmy programu dla wszystkich. Przynajmniej tutaj, na terenie sztuki nie starajmy się stwarzać sytuacji władzy i podwładnych. Władzy, która wszystko wie, i podwładnych, których trzeba pouczać. Może Związkowi uda się być instytucją prawdziwie demokratyczną? Niech każdy artysta formułuje swój program osobiście. To tylko na użytek zewnętrzny nasze władze związkowe mogą, a nawet muszą tworzyć pewne programy. Sztuka jednak, która chce być autentyczna i skuteczna społecznie, musi powstawać jako wynik autentycznych i **osobistych** przekonań.

I wreszcie po raz ostatni wracam do kwestii „wody i powietrza": nie zabarwiajmy brudnej i mętnej wody na ładny kolor, nie zagęszczajmy dusznego powietrza miłymi perfumami. Dziękuję *(burzliwe oklaski)*.

kwiecień 1977

Wychowanie do konformizmu

Od jakiegoś czasu życie ludzi, którzy starają się widzieć rzeczywistość, w jakiej żyjemy, taką, jaka ona jest, którzy chcą uczestniczyć w życiu społecznym i współodpowiadać za jego kształt, działając zwłaszcza w obrębie kultury – stało się trudniejsze, bardziej męczące. Rzeczywistość znika za nieprzejrzystą zasłoną oficjalnej interpretacji. Złożoność naszego życia społecznego, pojawiające się – zwłaszcza w ciągu ostatniego roku – trudności i komplikacje, znajdują w środkach przekazu jednoznaczną, niezwykle uproszczoną wersję. Zamiast dostarczać informacji, gazety drukują teksty pełne niehamowanej agresywności, kłamliwe i brutalne, w dodatku mało kogo przekonujące. Popularyzowany jest pogląd, wedle którego całą winę za istniejące w kraju napięcie ponoszą zachodnie agencje prasowe i pewne wrogie nam ośrodki. Oczywiście nie jest zjawiskiem zdrowym, gdy o sytuacji w kraju dowiadywać się trzeba okrężną drogą poprzez zagraniczne źródła informacji; czemu jednak zapomina się, że przyczyną numer jeden jest tu zadziwiająca wstrzemięźliwość krajowych środków przekazu wymuszająca wręcz zwracanie się ku innym ośrodkom informacyjnym? Wszak życie społeczne pozbawione prawdziwych informacji o sobie samym jest nie do pomyślenia. Odnosi się wrażenie, że nieszczęsne RWE[10] jest właściwie w jakiś sposób tolerowane: nie robi mu się konkurencji w postaci prawidłowego i obfitego informowania, a na różnego rodzaju zebraniach publicznych wychodzi się z pełnego obłudy założenia, że wszyscy wiedzą, o czym mowa – w sprawach trudnych – mimo że nie mogli przeczytać o tym w „Trybunie Ludu". Skąd wiedzą? Oczywi-

[10] Radio Wolna Europa.

ście z radia. O ile o informację w naszej prasie trudno – [o tyle] łatwo znaleźć tam można różnego rodzaju napaści i paszkwile. Czyż nie jest karygodnym uchybieniem podstawowym wartościom współżycia społecznego, gdy np. A. Kłodzińska[11] (Ż.W. 2 VI) przedstawia poetę i krytyka Stanisława Barańczaka, którego twórczość znana jest z toczącego się w niej gorącego sporu ze światem pozorów i którego od długiego czasu objął zakaz publikacji – jako łapówkarza? Przyczyną jest fakt, że podjął się on działalności społecznej w obronie poszkodowanych robotników. Czy za kilka miesięcy, czy za rok, gdy emocje opadną, te obraźliwe słowa rozwiewają się w powietrzu? Czy tego rodzaju obelgi powielane w kilkusettysięcznych nakładach nie zatrują na dłuższy czas naszej atmosfery? Czy mamy nie pamiętać o przyszłości? Już wcześniej niepokoił brak odzewu czy po prostu odpowiedzi na głosy opinii publicznej, tak jakby generalnie przyjęto zasadę, że listy kierowane do władz podpisują wyłącznie ludzie mętni, szkodliwi, dziwacy lub w najlepszym przypadku może i uczciwi, lecz z całą pewnością wprowadzeni w błąd przez kogoś, komu zależy na szkalowaniu dobrego imienia kraju. Dobre imię narodu nie w ten sposób bywa narażane na szwank, lecz właśnie przez atmosferę, jaką wprowadzają środki przekazu siejąc nienawiść i pogardę dla ludzi uważających za swój obowiązek ujawnianie własnych przekonań, wyrażanie niepokoju wobec niektórych deformacji życia społecznego. Czytelników gazet, słuchaczy radia i telewizji traktuje się jako bezrozumną masę, której odmawia się prawa do posiadania własnego zdania. Listy, petycje i pytania kierowane do władz podpisują ludzie, którzy na co dzień wykonują swoją pracę, nie posługując się frazesami o wspólnym dobru – bo to przecież oczywiste. Poza tym z logicznego punktu widzenia wysyłanie listu do władz jest dowodem szacunku i zaufania dla nich. Jakie zresztą są inne możliwości wyrażenia swego zdania w sytuacji, która się tego domaga; co ma robić ktoś, kto zaniepokojony jest tym czy innym zjawiskiem, a zależy mu naprawdę na politycznym i moralnym zdrowiu społeczeństwa i na dobrym imieniu kraju? Można by się spodziewać, że władze równie będą szanowały swoich obywateli spełniających zwykły, obywatelski obowiązek. Tymczasem wszelkie przejawy autentycznego zaintereso-

---

[11] Anna Kłodzińska (1915–2008) – popularna w PRL-u autorka tzw. kryminałów milicyjnych. Również publicystka prasy partyjnej, demaskatorka wrażych knowań rozmaitych wrogów socjalizmu.

wania sytuacją są ignorowane, zaś niewspółmierny do rozmiarów działania i nękający nadzór ze strony SB sprawił, że w obecnych warunkach pisanie tego rodzaju petycji stało się czynem nieomal konspiracyjnym, podejrzanym, niebezpiecznym, na poły przestępczym. W równie jak inne agresywnym artykule „Wszystkie anteny na Polskę" (podpisanym: oprac. B. Roliński)[12] pisano, że nieprawdą jest, jakoby ktokolwiek z nas tracił posadę z powodu podpisywania listu skierowanego do władz. Niestety tak właśnie się dzieje, nie mówiąc już o tzw. zapisach wycofujących na dłuższy czas pewne nazwiska z obiegu niekiedy w wyniku odgórnych instrukcji, niekiedy zaś wskutek gorliwości zdemoralizowanych wykonawców niższego szczebla; nie mówiąc o odmawianiu wydania paszportów, rewizjach czy karnych obozach wojskowych. Niezdrowa atmosfera, spora ilość anonimowych listów o niewybrednej treści prowadzi do podejrzeń i trudnych do usunięcia niejasności. Co więcej, w duchu obojętności i łatwego potakiwania wychowuje się młodzież: w czasie Juwenaliów krakowskich studentów starano się przekonać, że powinni bawić się i nie zajmować rzeczami trudnymi. W ten sposób wychowuje się konformistów i urzędników działających jak automaty, a nie ludzi rzeczywiście zaangażowanych, to jest interesujących się właśnie sprawami trudnymi, nie płynących ślepo z prądem narzuconych interpretacji. Społeczeństwo zapłacić będzie musiało kiedyś wysoką cenę za wygasanie prawdziwych postaw społecznych młodszych pokoleń unikających ryzyka wszelkiego wartościowania.

Zamiast dyskusji, która stała się niezbędna, słyszy się uporczywy monolog; zamiast rozwiązywania problemów omija się je i kwituje monotonną i uproszczoną interpretacją; najczęściej zaś stosowanym chwytem jest odwracanie uwagi od trudnych spraw krajowych i argumentacja, że gdzie indziej też jest źle, kto wie nawet, czy nie gorzej. W fałszywym świetle propagandy rzeczy tracą swoje właściwości. Głodówka nie jest głodówką, ponieważ ujęta została w cudzysłów (cudzysłów w ogóle jest ostatnio w użyciu), osadzeni w więzieniu robotnicy to recydywiści, a aresztowani działacze społeczni to kreatury o cudzoziemskich nazwiskach i ludzie pozbawieni wszelkich walorów moralnych. Komitet Obrony Robotników i Studencki Komitet Solidarności to jedynie agentury wrogich organizacji. Wrogiem jest każdy, kto

---

[12] Patrz: „Życie Warszawy" 28–29 V 1977.

swoim działaniem społecznym, inspirowany wewnętrznym przekonaniem pragnie przeciwstawić się zaciemnianiu i rozmywaniu konturów świata, w jakim żyjemy, zalewowi oszczerstw i prostackich insynuacji. Temu właśnie sprzeciwiamy się – tej desubstancjalizacji życia, samowoli SB i policyjnego dziennikarstwa. Niech ich miejsce zajmą demokracja i praworządność bez cudzysłowu.

czerwiec 1977 (?)

[Ten] obraz nazwałem sobie żartobliwie „Pomnik Matki Polki". Jest tam kolejka złożona z kilku kobiet, a właściwie aktów kobiecych, od kilkuletniej dziewczynki do staruszki „nad grobem", które stojąc z pustymi siatkami, z upływem czasu starzeją się. (…) „Matka Polka" to ta, która płacze nad grobem jednego syna, ale daje Polsce następnego i w ten sposób jakoś to tam idzie. A tak naprawdę „Matka Polka" robi w tej chwili to, co właśnie robi – haruje, jest zaopatrzeniowcem, stoi w kolejkach i obawia się żylaków. Bezpośrednią inspiracją malarską był tu obraz (jeden z wielu, które widziałem, ale akurat ten) niemieckiego malarza z XVI wieku, Hansa Baldunga Griena, średniowieczny moralitet o starzeniu się, o umieraniu, przedstawiający sznur kobiet od dziecka do staruszki, czyli siedem etapów, siedem okresów z życia człowieka. I nic poza tym nie ma w tym moim obrazku, nie ma w nim żadnego przesłania politycznego. Sam tytuł jest rzeczywiście żartobliwy, ale już sam sposób namalowania tych kobiet, bezlitośnie werystyczny, naturalistyczny, jest dla mnie argumentem. Tej ogólnej, „fanfaronowatej" idei „Matki Polki", chwytającej za serce, odwołującej się do patriotyzmu, chciałem przeciwstawić nie inną ideę, lecz po prostu kawał rzeczywistości.

Memłary
czyli
Kolejka
czyli
Siedem etapów życia kobiety i siedem lat z życia mężczyzny

Katce
oraz Iwonie,
a także innym kobietom
poświęcam

...A jeszcze lepiej stań po raz kilkudziesiąty przed Betsabe w Luwrze. Zobacz tam ciało, nie kolor, nie farbę. Zobacz żonę Uryasza, do której pozowała żona Rembrandtowa. Zobacz gołą kobietę.

(z listu do P. – 1971 r.)

17 września 1980

Myśli (nadal myśli, nie czyny) o malarstwie:
– skończyć „Vanitas" (deska)
– zdecydować o „Strip-teasie" –
naga ziemia – asfalt. Nagie bloki z tyłu. Nagie niebo asfaltowe cieknące od góry stalaktytami i sklejające się z ziemią? A może tylko akt wygolony, asfalt, horyzont – linia i różowobłękitne niebo?

A czego przeciwieństwem jest taka nagość?

Ubrania, bogactwa, fałszu.

A może stojąca na niebie, nad nią spękana asfaltowa ziemia?

A może wcale nie odległy pejzaż, ale przeciwnie – goła, ceglana ściana?

A może namalować drugie skrzydło? Bardzo barwne?

Wersja może najsensowniejsza pt. „Malarstwo" – tzw. naga (golona i fizjologiczna) prawda i zmysłowe malowanie w jednym obrazie: dół od klatki piersiowej laserowany ziemią zieloną, góra – na ramionach, klatce piersiowej „malarstwo" impresjonistyczne.

Nie, inaczej: laserować całość, pod światło, ciemna niemal sylweta, pastą światła na krawędziach ramion i bioder. Oślepiający jasny pejzaż z tyłu. Zwłaszcza niebo błękitne z chmurkami i zieleń pól po horyzont – na pierwszym planie nadal asfalt lub wyschnięta ziemia, w nią wtapiająca się postać – kobieta wtłoczona w asfalt ciężarem siatek trzymanych w rękach i staniem wielogodzinnym.

5/6 listopada 1980

A może wrócić do „Opuszczonej VI", która napawa mnie wstydem i wreszcie namalować porządnie te postacie – Magdaleny i Chrystusa, uczciwie, z natury, mięsiście, wiarygodnie? I niech wtedy ten szary tłum będzie sobie taki planszowaty jak jest – ale będzie to wtedy coś z planszy fotografa jarmarcznego, gdzie można łeb wsadzić i się przymierzyć do tej sytuacji. Kontrast wtedy będzie zupełny, na zasadzie montażu, obcości. Tak jak jest teraz – to szare postacie nazbyt realne, a cieliste nader zamarkowane, martwe.

15 listopada 1980

„Opuszczona XII" – 5 godzin.

Rozmowa z T.[1] – jej decyzje separacyjne.

16 listopada 1980

(...) Trzeba ułatwić jej decyzję i trzeba doprowadzić do wyjaśnienia, bo w tym stanie, w jakim to jest teraz, nie może dłużej trwać.

---

[1] Teresa Zabrzeska (1948) – malarka, od 1976 r. druga żona Grzywacza.

(...) – trzeba spełnić życzenie T. i pozwolić jej zamieszkać samej – argumentacja logiczno-uczuciowa na nic się nie zda. Logika odłożona na bok, a uczucia ulokowane gdzie indziej. Więc niech doświadczy poczucia samodzielności, uwolnienia, niech się nawet przestraszy nieodwracalności zmian, które chce wprowadzić. Przecież i moje uczucia tak długo i zasadniczo podawane w wątpliwość i odrzucane zaczynają się przeobrażać, falować i słabnąć (...).

18 listopada 1980

Początek przeprowadzki T.

18/19 listopada 1980

Nie skończę „Opuszczonej XII" w związku z przeprowadzką T. Może spróbuję podjąć to na Prądniku[2]. Jakkolwiek by nie było, czaszka w tle to zbyt ewidentna stylizacja. Jeżeli nie wymyślę innego motywu, który mógłby ją zastąpić – zrezygnować z niej. Może w dłoń dziewczyny włożyć kartkę papieru? Może w miejscu czaszki ustawić lustro? A może po prostu nic? Tylko ona i biała ściana, czerwony koc i szara podłoga?

Dopóki jeszcze jutro z natury będę mógł malować – zająć się stopami na podłodze (przedłużyć nogi!). Może rzeczywiście żadnego rekwizytu, tylko samym światłem? (...)

29 listopada 1980

Akt stojący, zgarbiony, zapadający się w sobie, z bezwładnie opuszczonymi wzdłuż ud rękami, z opuszczoną głową. W ostrym świetle przednim, z jasnymi refleksami od tyłu. Białe ciało, czarne włosy na głowie i brzuchu, ciemna podłoga, biała ściana. Obraz bardzo jasny i bardzo nagi.

Andrew Wyeth[3] – katalog wystawy. Malarstwo, które mnie swojego czasu zafrapowało przez swoją dosadność, jednoznaczność tematyczno-formalną i wieloznaczność znaczeniowo-treściową. Tak bliskie

---

[2] Prądnik Biały – dzielnica Krakowa; Grzywacz miał tam pracownię malarską.

[3] Andrew Wyeth (1917–2009) – słynny amerykański malarz realista, uznawany za jednego z najwybitniejszych „dokumentalistów Ameryki".

naturze lub raczej przeżyciu natury, że budzi podobne jak ona uczucia – nostalgii, otwarcia na ciszę, wiatr, chłód i gorąco.

Jest coś w tego rodzaju malarstwie, będącym jednym ze źródeł, jedną z zapowiedzi hiperrealizmu, co sprawia, że przed tymi dokładnymi, wyrazistymi odwzorowaniami natury przeżywa się kontakt z naturą, z całym wyposażeniem w realność widzenia i nadrealność wyobraźni.

30 listopada 1980

Przed „Opuszczoną". Dużo tu jeszcze do zrobienia. Rzeczywiście koc, ściana i podłoga za mało prawdziwe. Najgorzej ze ścianą. Jeszcze bardziej opowiedzieć o świetle: nogi, dłoń, podłoga – rozjaśnić. Poszukać koloru cieni i refleksów na ciele. Włosy do namalowania, zgubić szary kontur na twarzy. Akt nadal jest brudny! Laserować ugrem, sieną, umbrą. Pracować nad dłońmi i stopami, twarzą, sutkami. Pchnąć całą górną część w cień, rozjaśnić ścianę. Połączyć udo i biodro po lewej stronie. Udo po prawej postrzępione cieniem. Po lewej zbyt blachowate. Niezbyt wiarygodny jasny refleks od lewej strony. Pomięta stopa z prawej. Kolana rozbite, za słaby modelunek rąk, brzucha, piersi (...).

10/11 grudnia 1980

Pociągają mnie motywy wielopostaciowe lub wieloobrazowe kompozycje. Wśród tych pierwszych – planowane od dawna „7 epok życia kobiety" (kolejka). A te drugie to dyptyki, tryptyki lub ołtarzowa forma tryptyku z predellą[4].

21 grudnia 1980

Dziwna rzecz: teraz, kiedy odrzuciło mnie, odsunęło, kiedy poczułem się odepchnięty od motywów społeczno-politycznych, ciągnie mnie w stronę tematów i wyrazów egzystencjalnych pogłębionych. Maluję nagie kobiety (z natury) i łapię się na tym, że w klimacie tych obrazów znów można spotkać to, o czym myślałem, malując „Orantki", rzeźbiąc „Utrwalone" – o tzw. „losie kobiety" – samotnym, pustym, niespełnionym. (...)

---

[4] Predella – podstawa tryptykowego ołtarza zwanego szafiastym (od kształtu zamykanej szafy). Najsłynniejszym w Polsce przykładem jest ołtarz Wita Stwosza w krakowskim kościele Mariackim.

31 grudnia 1980

Zacząłem malowanie „Stojącej". Nie wiem, co wyniknie z tego obrazu – jest zupełnie pozbawiony fabuły, wyrazu, tematu. Stanowi po prostu dokumentację aktu kobiety. Oczywiście coś można z tego wydusić światłem i kolorem. Powinno to nie udawać tego, czym nie jest – czyli niech to będzie nagi, zmysłowy akt, biały, bezwstydny. Sztuką będzie utrzymać to w kolorze, bo tylko walor widać.

9 lutego 1981

„Siedem okresów życia kobiety" – dawno pomyślany obraz – stłoczone akty kobiet – od dziecka na ręce po 70-letnią staruszkę, na tle ceglanej ściany lub nieba świtającego cegłami, lub czerwieni płaskiej. Jedyne moje wcześniejsze doświadczenie w podobnym trochę temacie to „Rozbierające się" z muzeum krakowskiego[5] – akt „dziewicy", kobiety i staruszki połączone draperią bieliźnianego różu u góry. Najmłodsza w miękkim świetle promieniującym z niej (usiłowałem posłużyć się światłem wewnętrznym), kobieta w obiektywnym świetle, staruszka w świetle reflektora – sztucznym, ostrym.

Teraz zamierzam malować ten obraz poczynając od *grisaille'u*[6] – w szarości, umbrze naturalnej lub zielonej ziemi – potem nakładać na nie światła barwne. Trzeba by skończyć podmalówkę do tego stopnia, by się już potem rysunek nie zmieniał.

Do namalowania w najbliższym okresie:
(...) – „Okresy z życia kobiety" („Obrazki z życia k.")
– rysunki do tego obrazu (modelki!) (...)

10/11 lutego 1981

Myśli mi się o dużych obrazach i w ogóle o realizacjach poważnych, ambitnych, dużych formatem i bogatych zawartością. Wzięło się to z myślenia o „siedmiu etapach życia kobiety", o których rozmawia-

---

[5] Tytuł obrazu w istocie brzmi: „Rozebrane" (1974), zaś muzeum krakowskie to oczywiście Muzeum Narodowe w Krakowie.

[6] *En grisaille* (lub *camaïeu*, *franc.*) – monochromatyczne (w szarościach) malowidło o wyraźnie zaznaczonym modelunku światłocieniowym.

łem wczoraj z Grzegorzem B.[7] Zapalił go mój pomysł, żeby namalować to na dwóch płótnach (byłby to największy z moich obrazów) – przypomniały mi się także zamysły namalowania portretu zbiorowego (ze zdjęć u Tadka N. czy u Zagajewskiego[8]). Grzegorz podsunął mi myśl podjęcia takiego tematu jak „Pracownia" Courbeta – jego tytuł: „Nasze społeczeństwo". Nie byłoby to łatwe, poza wszystkim innym – także technicznie. Natomiast być może powrót do idei tryptyku (z ewentualną predellą), ten byłby do wzięcia pod uwagę. Co się na nim znaleźć powinno? To sprawa do przemyślenia – w każdym razie rzecz byłaby realniejsza i już teraz do podjęcia. Najpilniejsze jednak z dużych obrazów to „Kolejka" i „Złoty cielec".

26 lutego 1981

Myśli mi się o malowaniu kolejek. Bo dziś zakosztowałem tego irytującego stania po byle co i widoku kolejek w każdym dosłownie sklepie i po wszystko. Chodziłoby jednak o kolejki, które nie byłyby tylko kolejkami do sklepów, po towar, po żarcie. Kolejki jako przepływ życia. Zacząć by trzeba było od kolejnej wersji Wróblewskiego – kolejka wciąż trwa – tym razem nie postacie zamieniające się w szablon, ale tracące kolor, siniejące, niebieszczejące. Spływa z nich kolor w nogi, w ziemię, w krzesła – u góry coraz więcej szarości trupiej, błękitnawej. Szara ściana i na niej rozfalowana, rozmyta strzałka czerwona – byle jaka, może złuszczająca się?

26/27 lutego 1981

(...) Uwaga! „Kolejkę" malować od najstarszej do najmłodszej!

4 marca 1981

Kolejka (etapy życia kobiety) – złożone z trzech płócien 190 x 70 – uzasadnia ten podział ranek, południe, zmierzch. Postacie z lewej do

---

[7] Grzegorz Bednarski (1954) – krakowski malarz, profesor ASP, w tamtych latach asystent Grzywacza.

[8] Tadek N. to ja, edytor tej książki; Adam Zagajewski (1945) – poeta, eseista, w latach 70. członek grupy literackiej „Teraz" o ideowym programie zbliżonym do Grupy „Wprost".

prawej czytane. Środkowe płótno – mocne dwa akty – kobieta w ciąży i kobieta z dzieckiem na rękach. Po lewej 10- i 20-letnie dziewczyny – jasne. Światło „wewnętrzne". Środkowe – złote, nasycone, światło obiektywne. Ostatni – białe, światło ostre, reflektorowe.

I – utrzymane w **ugrach** rozbielonych, złotych, ciepłych (nie przeżółcić). Światło delikatne, łagodne, rysunek nieco zamglony.

II – utrzymane w **sienach**, różach, gorących złocistościach. Światło wyraziste, boczne (przednie). Rysunek konkretny.

III – utrzymane w **umbrach** rozbielonych, zielonkawych, chłodnych. Światło górne, ostre, rzeczowe. Rysunek miękki ale konkretny.

Jak widać, odbija mi się „Rozebranymi" z muzeum krakowskiego. Co z tzw. tłem? Ściana ceglana z nowej cegły? Ściana: cegła u dołu stara, gorąca, zmurszała, potem u góry świeższa, w końcu zostaje zaprawa stanowiąca kratę, przez którą widać świtające niebo i u góry – szare, ołowiane? Szare niebo z jednoczącym pasem – smugą różowego brzasku na dole?

– Co z siatkami na zakupy?

(...) Zacząć od *en grisaille* – w ugrze, sienie, umbrze. Malować cienko, wcierając. Na tym laserunki i pasty.

Z tłem problem. Może jednak po prostu u dołu cegły, u góry złuszczający się tynk?

Może miejski pejzaż?

Czy torby różnicować?

(...) – Być może będą to trzy jakby niezależne obrazy, ale dające się zestawić w tryptyk. Myśleć trzeba w każdym razie o jednym i o drugim. I nie zapominać, że ma na nich być tłok.

2 kwietnia 1981

„Kolejka" – kobiety w miarę starzenia się, zbliżania do czoła kolejki – coraz bardziej ubrane. Nie będzie to łatwe, ale słuszne: od pełnej nagości, przez nagość erotyczną, bieliźnianą, aż do strojów pełnych, habitowatych. Oczywiście wszystko w kolorze ciała. Zrośnięta z tym siatka – torba na zakupy.

5 lipca 1981

Adoracja lub Czuwanie – fragment fasady domu z wejściem w czarną otchłań, w głębi której jak zjawa lub odbicie w lustrze ukazuje się

rozpłatany byk. Na pierwszym planie stojąca kobieta w ciąży, po drugiej stronie – siedząca z dzieckiem. Mocne, wyraźne cienie od nich, a także nad siedzącą – cień stojącej następnej postaci.

29/30 lipca 1981

Nauka płynąca z fotografii modelki na tle obrazu. Akt żywy o wiele spokojniejszy, cieplejszy. Malowany – rozbity, zmięty, papierowy, chłodny.

27 sierpnia 1981

Luwr. Georges de La Tour[9] – 6 obrazów. Św. Józef stolarz – najsilniejsze wrażenie. Bez czerwieni. W ogóle kolor u La Toura jest jakby przetrącony, trupi – to nie są smaczne, malownicze ziemie. Nie ma nic soczystego. Światło (fizyczne, ale o działaniu metafizycznym) wypłukuje kolor zupełnie.

Im dalej od światła, tym świat bardziej płaski, monochromatyczny. Bliki w cieniu każą połyskiwać rzeczom. W cieniu nie jest czarno. Jest sylwetowo.

25 października 1981

Każdego roku jesienią na Zuchów w pracowni jawią się pokrzywniki. Czasem jeden tylko, czasem – jak w tym roku – kilka. Przylatują tu umierać. Wpadają przez otwarte okno i potem usiłują polecieć dalej. Po jakimś czasie tracą siłę, opadają na parapet lub podłogę i tak spędzają kilka dni. Tkwią bez ruchu albo łażą powoli, bez przekonania. W tej chwili, od wczoraj, jeden porusza się na podłodze. Skąd u takiego małego tyle jeszcze życia – motoru napędowego, który musi się wydziałać, wyczerpać do końca? Przecież już od dawna nie ma powodu. Życie samo sobie powodem?

4 grudnia 1981

Otto Dix – „Das Objekt ist das Primäre" (1927):

Element nowości w malarstwie mieści się dla mnie w rozszerzeniu dziedziny tematów i w intensyfikacji form wyrazu już istniejących *in nuce* u starych mistrzów. Przedmiot ma dla mnie podstawowe znaczenie i to przedmiot

---

[9] Georges de La Tour (ok. 1704–1788) – francuski malarz, głównie portrecista.

kieruje formą. Być jak najbliżej przedmiotu, który widzę, miało dla mnie zawsze największe znaczenie. Ponieważ dla mnie „co" wyprzedza „jak", które wypływa z „co"[10].

7/8 grudnia 1981

Po przeczytaniu w „Réalismes" artykułów o Neue Sachlichkeit[11] i sztuce III Rzeszy – myśli o moim malarstwie. Ostatnio stało się słabe, złe na takiej zasadzie, jaka pogrążyła socrealizm i realizm mieszczański w Niemczech (realizm narodowo-socjalistyczny). Neue Sachlichkeit była sztuką nie bojącą się swojego czasu, odważną w sensie odwoływania się wprost do rzeczywistości; ta druga sztuka usiłowała uniwersalizować, idealizować, upiększać.

Dlatego moja „Opuszczona" na bruku silna wulgarnością i natręctwem aktualnej oczywistości – podobnie Opuszczona w pracowni i wg Caravaggia. Pamiętać o tym i nie pompatyzować!

12/13 grudnia 1981

Wieczór – Prądnik.

Decyzja nr 87 o internowaniu. Uznając że pozostawanie na wolności obywatela nazwisko i imię G.Z. imiona rodziców Mieczysław i Eugenia data i miejsce urodzenia 4.06.1939 Kraków zawód (zajęcie) i miejsce pracy członek ZPAP – plastyk miejsce zamieszkania Kraków ul. Krakowska 21/1 zagrażałoby bezpieczeństwu Państwa i porządkowi publicznemu przez to, że może destrukcyjnie oddziaływać na otoczenie, a zwłaszcza powodować objawy paniki, przez rozpowszechnianie nieprawdziwych i szkodliwych wiadomości itp. na zasadzie art. 42 dekretu z dnia 12.12.1981 o ochronie bezpieczeństwa Państwa i porządku publicznego w czasie obowiązywania stanu wojennego postanawia się: 1. internować ob. G.Z. i umieścić w ośrodku odosobnienia w ZK Wiśnicz Nowy 2. wykonanie decyzji zlecić...

13 grudnia 1981

Jak wiele od kontekstu zależy. Zwykły talerz, łyżka, miska i garnek, kiedy są same, w pustce, w zamkniętym pomieszczeniu, gdzie tylko

---

[10] Fragment tekstu O. Dixa (w przekładzie Grzywacza) zamieszczonego w katalogu wystawy „Les Réalismes 1913–1939" (Paryż–Berlin 1980–1981).

[11] Neue Sachlichkeit (*niem.*) – Nowa Rzeczowość; kierunek artystyczny (także w filmie i literaturze) w Niemczech w latach 20. i 30. ubiegłego wieku, propagujący obiektywny, „rzeczowy" ogląd świata, polemiczny wobec ekspresjonizmu i abstrakcjonizmu.

to, co niezbędne – nabierają znaczeń świętych – są tym, co łączy ze światem człowieka. Spanie – łoże, jedzenie – garnek, łyżka. Wydalanie – kubeł, światło dla oczu dziennie – okno (oddychanie) i żarówka. Podłoga do chodzenia, deska przy ścianie do siedzenia. Piec – ciepło, ściany – określenie miejsca. Takie wnętrze, taka martwa natura to rzeczywiście nieestetyczny model – choć i tu estetyka panuje. Mój chlebak na środku łoża – znak ruchu, wędrówki. Pomyśleć o takim obrazie – lecz nie jako miejscu szczególnym, tylko ogólnym – miejscu podstawowym, minimalno-maksymalnym. Ważne, by dawały o sobie znać dwa rodzaje światła – zewnętrzne zimne i wewnętrzne ciepłe. Kolor ironicznie zielony – odniesienie do przestrzeni, psychologicznie spokojem motywowane. (...)

14 grudnia 1981

(...) Ogólny koloryt oczywiście szary. Źródło światła dziennego wywołuje srebrne, chłodne połyski. Reszta zalana żółtą zupą żarówkowego światła. Brak czerni – to nie ostre, dźwięczne, ale zakurzone, zmiękczone, roztarte.

15 grudnia 1981

„*Il faut ètre de son temps*"[12]. Wezwanie do realizmu zjawia się chyba zawsze w chwilach cięższych – nie wtedy, kiedy myśl wolna, spokojna może sobie wędrować, hulać niefrasobliwie. Mierzyć się ze swoim czasem to duże zadanie. Pewnie i w tym tajemnica, dlaczego sztuka tzw. społeczna i polityczna cała się prawie po ciemnej stronie życia lokuje.

16 grudnia 1981

Serce mi nawala – może to tylko jakaś zmiana ciśnienia, może emocje – ale denerwuję się, żeby nie coś poważniejszego. Spróbuję nie palić. Może się uda.

Z „Realizmu" Lindy Nochlin: G.H. Lewes: „Realizm jest (...) podstawą wszelkich sztuk, a antytezą jego nie jest idealizm, lecz f a ł s z y z m"[13].

---

[12] *Il faut ètre...* (*franc.*): Trzeba żyć swoim czasem.

[13] Linda Nochlin, „Realizm", przekład Wiesław Juszczak i Tomasz Przestępski, Warszawa 1974.

Prawie wszyscy artyści związani z realizmem w XIX w. mieli kłopoty z władzą – Daumier, Courbet, Zola, Manet (a także Baudelaire, Flaubert, Goncourtowie). Być „zaangażowanym" znaczyło być sobą – wkład osobisty jednoznaczny z udziałem społecznym. Więc niekoniecznie (albo wcale) tematyka, ale rzetelna obserwacja. Nawet chłodna, beznamiętna. Nie mój ostatni alegoryzm, ale obrazy typu „Opuszczonych" – tych surowych. Nawet proste sprzęty, wnętrza, ludzie – byle z chłodem, bez egzaltacji.

Trzeba uważać, by nie odwoływać się do zużytych symboli, tak jak czynili to akademicy – starać się trzeba poprzestawać na tym, co zupełnie ziemskie i sprawdzalne – niech samo to mówi.

Courbet: „Nie mogę namalować anioła, bo go nie widziałem".

Ezra Pound: „Większość dobrej prozy pochodzi z instynktu negacji: jest szczegółową i przekonującą analizą czegoś znienawidzonego, czegoś, co chce się wykluczyć" (to przypomnienie dla mnie, dla którego rzeczywiście ze złości, negacji, krytyki biorą się najlepsze obrazy. Także to, co piszę i mówię. Tyle że akurat za to się płaci – bo to nie tylko negacja konwencji artystycznych).

(...) Sartre: „*une technique implique toujours une mètaphisique*"[14].

18 grudnia 1981

(…) Mam mieć wykład o sublimacyjnej teorii twórczości. Absurdalne, surrealistyczne zdarzenie. Zobaczymy.

Mimo całej absurdalności słuchali wszyscy, nawet zrezygnowali z radia. Nie jestem zadowolony – ani nie było to „głębokie" w myśleniu, ani „konkretne" w faktach. Może to nie ten temat być powinien, choć i tak bardziej wyszło na to, że mówię na temat „artysta i społeczeństwo".

21 grudnia 1981

Dziewiąty dzień. Bywają smutki wieczorne i ranne (...). Czytam „Realizm". W ostatnich obrazach nadziałem się na kiczowaty, sentymentalno-patetyczny alegoryzm. Po ostatnich lekturach („Réalismes", „Szt.Tot", „Realizm") wydaje mi się, że znam już to zagrożenie. Trze-

---

[14] (*franc.*): W technice zawsze jest metafizyka.

ba rodzaj myślenia zmienić – zbyt ono niecierpliwe i zbyt wymyślone, a mało z wrażliwości i przeżycia wynikłe. Tak jakbym nie miał zaufania ani do siebie, ani do tych, którzy oglądają. Pracować spokojnie, nie szukać alegorii, być autentyczniejszym – nade wszystko zaniechać uniwersalizacji.

22 grudnia 1981

Dziesiąty dzień. Bezsenność.
Białostocki o Dürerze (pomnik chłopa).
Wśród ludzi za oknem zdawało mi się, że widzę T.

23 grudnia 1981

Białostocki – ikonologia.
Rano – wykład o sztuce totalitarnej.
Przeczytać Fromma o autorytaryzmie.
Dostałem paczkę od T. To jednak ona tam była i machała. Biduśka.

24 grudnia 1981

Świadectwo zwolnienia internowanego ob. G.Z. s./c./Mieczysław Urodz. w Ostatnio zamieszkały w legitymujący się dow osob nr Osadzony w Ośr. Odosobn. w dniu na mocy dec. z dnia... został zwolniony w dniu...

Wigilia na Kmiecej. Potem Krakowska.

26 grudnia 1981

(...) Myślę o autoportretach, portretach, martwych i wnętrzach. Tak, żeby było gołe, gorzkie, surowe. Odrzucić malarskie czary. Niechby ociekało brzydotą, mdłością, szarością.

2 stycznia 1982

Wiersze Leszka[15] – nie wiersze, ale zapiski czasu, mijających dni. Kilka udanych, dobrych obserwacji – jedne związane z tym, co widoczne, oczywiste, inne ze zmianami głębokimi. Obserwacja upadku, schamienia – u siebie samego. Degeneracja, która trwale i głęboko się

---

[15] Chodzi zapewne o Leszka Sobockiego.

odciska. O niej mało kto pomyśli. Zagrożona kultura. (W Wiśniczu czytałem szkic Białostockiego o wieży z kości słoniowej. Doprowadza do paradoksalnego: że wieża owa jest i może być znakomitym punktem obserwacyjnym.)

3 stycznia 1982

Malowałem „Etap" – 4 godz.

7 stycznia 1982

Obrazy: nie tytuł się liczy, nie podpis. Nawet nie ze wszystkim to, co namalowane. Śmieszne, że aż tu mnie przywiodło: liczy się nie co, ale jak. W tematach część tylko się zawiera „prawdy o czasie" – część znaczniejsza w sposobie wyrażania, w języku – ten musi o czasie świadczyć (...) Język, ostrość widzenia, bezlitosność obserwacji, nawet rodzaj chłodu – te są ważne, w nich zawrzeć się musi uczestnictwo.

11 stycznia 1982

(...) Nie należy przemawiać, ale rozmawiać, mówić malarstwem. Nie wolno zaczynać od „góry" – od przesłania ogólnego, ale od tyłu, od „ziemi", od rzeczywistości. Inaczej obraz rzeczywistości i powstałe przedwcześnie znaczenia, które obraz ma jedynie zilustrować – wykorzeniają się, stają się ruchome, można je przestawiać. Stąd w tych alegorycznych obrazach znaczenia stają się niejasne, wieloznaczne. Obrazy przestają być wiarygodne. Na nic zda się tu warsztat realistyczny, iluzjonizm. W dodatku to realizm rodem z muzeum, nie z widzenia świata. Świat na moich obrazach jest pogodny, soczysty, ludzie – heroiczni; a mówić ma to wszystko o bylejakości, pauperyzmie, szarości. Zbyt to wszystko mocne, dziarskie, ostre, by nieść mogło treści ponure, zmęczone. Najwyraźniej zobaczyli to Jacek i Julian Korn. – inni (może jeszcze poza Leszkiem[16]) poszli na efektowność tych obrazów i ich „dobrą wolę". A tyle razy przez lata całe mówiłem sobie i innym, że prawdziwy symbolizm wynikać musi z widzenia, z przeżywania rzeczywistości. Nie tej społecznej, politycznej, zbiorowej, ale własnej, bliskiej, dotykalnej. Tu mogą się dokonać – przez intensyfikację i wiarygodność, sugestywność obrazu – przeżycia, uogólnienia (...).

---

[16] Jacek – Jacek Waltoś, Julian Korn. – Kornhauser (1946, poeta, eseista), Leszek – Sobocki.

Maluje mi się tępo, niemal aestetycznie, choć jak zwykle nawyk estetyzowania zjawia się nie pytając o drogę. Lecz sam już sposób kładzenia farby, lakierowatość tłustej płaszczyzny, głuchy, zszarzały kolor rodzą nadzieję, że się wyrwę z estetyki muzealnej. (...) Akty, w których znów ten estetyzm sprzed roku (podwójny, bo akt ładny i obraz ładny) powinien zmienić się w surową gołość modelki (buty, element ubioru, niedbała poza).

16 stycznia 1982

Akty powinienem chyba jednak malować ze szkiców rysunkowych. Po ostatnich doświadczeniach ze studiami aktów wiem, że jestem wobec aktu, jego presji fizycznej, zmysłowej, bezsilny. Obraz schodzi jakby na dalszy plan – liczy się „dokument". A w tych planowanych studiach najważniejszy ma być wyraz przesadny, gwałtowny, bliski karykaturze. Także zresztą sposób malowania z wyobraźni czy przypomnienia jest inny – jestem bardziej „przy obrazie" niż „przy modelu".

9 kwietnia 1982

Akty, które malowałem, maluję i lubię malować; oczywiście jak zawsze usiłuję jakieś znaczenia tam upchać, a przecież, jak zdałem sobie kiedyś sprawę, to ten właśnie temat, motyw jest dla mnie najbezinteresowniejszym probierzem tzw. „języka malarskiego". Jest w sztuce polskiej rodzaj wstydliwości, który sprawia, że akt nie jest tematem częstym, a jeśli się zjawia, traktowany jest sentymentalnie lub brutalnie (albo też jedynie formalnie) – brak współcześnie obrazów, które wyrażałyby normalny, pozbawiony zahamowań stosunek malarza do kobiety. Sentymentalizmy żmurkowskie stale jeszcze, wzbogacone smakiem playboyowym są najczęstsze – dalej idzie mikulsko-güntnerowska słodycz laleczek, piękne, lecz odrealnione akty Nowosielskiego, ciapkowate, bezsensowne akty kolorystów, wyzywające, fotograficzne, zimne i erotyczne akty nowych realistów. Brak aktu zwykłego, pełnego – nagiego i wiarygodnego. Może powinienem to zrobić, żeby się pojawił?

9/10 kwietnia 1982

Takim malarzem kobiet, aktów bez czarowania, soczystych i wiarygodnych był Degas w seriach rysunków, pasteli związanych z toaletą.

Elementy tego widzenia aktu, gdzie piękno jest tylko wynikiem prawdy, są u Rembrandta – lecz on we wszystkim, co robił, jest taki. Nie Rubens, który stworzył swoją estetykę aktu, zawsze takiego samego, gdzie traci się zaufanie do tych pięknych, pysznych ciał. Jego spojrzenie jest skonwencjonalizowane. Nie Manet, bo nawet Olimpia zbyt gładka i „malarska". Niemcom w zapędach mówienia prawdy bez osłonek udało się nieco więcej, ale z „zimną pasją" przeskoczyli w fascynację brzydotą, fizycznością, w sentymentalizm karykaturalnych proporcji i inwentarza zmarszczek.

10/11 kwietnia 1982

Swoją drogą, wyobrazić sobie kolejki sklepowe malowane przez Jasia Szancenbacha – cóż by to była za uciecha, takie barwne jarmarki! Śmieszne, że aż tak konwencja określa swoją własną zawartość. I to już nie o to chodzi, że widząc kolejkę, nie o kolorze się myśli (bo malarz ma i do tego prawo), tylko że pewien rodzaj koloru nie nadaje się do pewnego rodzaju znaczeń.

12 kwietnia 1982

Myśli mi się ostatnio coraz częściej o pisaniu autobiografii. Chciałbym taki wyrazisty tekst o sobie samym napisać, o prawdziwych, tkwiących we mnie motorach malowania, bycia z ludźmi, o prawdziwych przyczynach moich złości, napięć. Chciałbym, mam taką potrzebę, rozebrać się i opisać swoją anatomię. I drugie – chciałbym, gdyby czas pozwolił – ale trzeba go na to bardzo dużo (i bardzo dużo papieru) przepisać dzienniki – autobiografię pisaną w czasie, gdy życie się działo, z dnia na dzień, z roku na rok. Zwiedzić siebie wstecz. I z tych moich narastających tęsknot do pisania, do tego, żeby usiąść i pisać tak, jak się maluje, wynika, że do słowa pisanego mam więcej zaufania niż do czegokolwiek innego. I moje malarstwo także jest tego dowodem. Ale bo też dlaczego by takiego autoportretu nie napisać? Przecież te malowane nic o mnie nie mówią. A po co o sobie mówić? Bo się w widzeniu i opisywaniu siebie więcej może zmieścić tak zwanej prawdy o widzeniu świata. A szczególnie ostatnio warto sprawdzić, co w widzeniu świata, a co w nim samym decyduje teraz o barwie życia, o jego smaku. Czy złość, nienawiść, agresja, które tkwią we mnie, to stan wymuszony przez sytuację, czy jest on we mnie cały czas. Zewsząd

apele, by się nie dać zagonić w nienawiść. Wiem, że ona ogłupia, widzę to po sobie. Ale jestem bezradny.

13 kwietnia 1982

Notatka do autobiografii. Pierwszy ból, jaki pamiętam, to podcinanie języka, który zbyt blisko przyrastał do dziąsła. Określenie „tępy ból" o tyle bliskie mojemu wspomnieniu, że była wata wypełniająca mi usta. Było to w ciemnym (tak je pamiętam, a przecież było z pewnością jasno, więc i „ciemność bólu" ma swoje uzasadnienie) – w ciemnym pomieszczeniu, na wysokim krześle. Był lekarz i była mama.

Tam gdzieś się chyba zaczyna to, co mnie określiło. Nie w tym bólu. Tylko w tym przyrośniętym języku. I w tym, że byłem mańkutem. Jedno i drugie sprawiło, że od małego jąkałem się. I jedno jeszcze – sikanie do łóżka, co przytrafiało mi się jeszcze w późnym dzieciństwie. Były to blokady, które od dziecka spychały mnie w poczucie niższej wartości i poczucie winy. Splątane ze sobą napawały mnie wstydem. Żyłem w napięciu, strachu i wstydzie. W poczuciu słabości, która nigdy nie kazała mi ze sobą walczyć, tylko szukać osłony w postaci zachowań uległych, przymilnych, kazała być nieśmiałym i fałszywym. Stąd wynikł zapewne dziecięcy onanizm pogłębiający dolegliwość fizyczną jąkania i psychiczną wstydu i winy. Onanizm przetrwał na tyle długo, bym w dorosłe życie wszedł jako jąkaty masturbant, żebym startował do tej dorosłości z pozycji z góry przegranego. Wstyd przed ludźmi, lęk wobec nich, zachowania uległe, fałszywe przeniosły się na stosunek do kobiet, a wcześniej do dziewcząt. To już trwa po dziś dzień. Boję się i wstydzę kobiet. Pełen pragnień, o których wiedziałem, że są brudne i grzeszne, miałem skłonność, by widzieć przeciwną płeć jako czystą i piękną. Wszystkie kobiety, niezależnie od wieku, stały się „paniami". Nabożny lęk przed nimi, gorące pożądanie splotły się w to, co zwykło się nazywać zespołem Madonny i Kurwy, przy czym jednak oba te składniki nie były i nie są po dziś dzień wymieszane sprawiedliwie. Więcej jest lęku i podziwu, poczucia ich wartości i siły niż pogardy i pomówienia, że są gorsze niż moje o nich wyobrażenie. Do dziś dnia peszą mnie kobiety, do dziś dnia wydają mi się czymś doskonalszym, po dziś dzień wstydzę się na nie patrzeć, by nie dowiedziały się, że mi się podobają. Traktowałem je jako stworzenia inne, wyższe od mężczyzn. Nawet i teraz nie potrafię nie bać się kobiet, nie bać się kompro-

mitacji – nie tej męskiej, ale zwykłej, ludzkiej. A mój typ erotyki, seksu, jest rozpięty pomiędzy uwielbieniem, czułością i impotencją z jednej strony, a cynizmem i perwersją z drugiej.

I wreszcie jedna jeszcze rzecz, podobnie jak tamte będąca wynikiem i przyczyną jednocześnie poczucia winy, wstydu, niskiego o sobie mniemania, lęku. To wódka. Wódka to ucieczka, która prowadzi w głąb własnego więzienia, z którego chce się uciec. Rzadko i tylko przez chwilę udaje mi się upijać na pogodnie; zwykle jest to pogrążanie się w rozpaczy, z której wyjście tylko w łzy słabości albo agresję. Kiedy piję, staję się nieznośnie egzaltowany – aż do bliskości samobójstwa i nieznośnie zaczepny, napastliwy. Nienawidząc siebie i wstydząc się siebie, przenoszę te uczucia na innych. Gdybyż ci, których napastuję, wiedzieli, że czynię to z głębi własnej słabości! Atak i torsje nienawiści zwykły dotyczyć dwóch dziedzin: seksu i polityki. To pierwsze zrozumiałe: ten mój kompleks nieudacznika pełnego zahamowań i poczucia brudu, którym otaczam seks, musi się tak ujawniać. A polityka? Jak płaską wydaje się ta interpretacja, jedyna przecież prawdziwa, że się własna niemoc, poczucie słabości i winy, wyrzuca poza siebie, oskarża się świat, że źle urządzony, skoro tak trudno, dotkliwie się w nim żyje. Urządzenie świata to coś poza czy ponad kwestiami polityki, lecz przecież ona właśnie najbliższa, najłatwiejsza do nazwania.

No i to już wszystko. Jak cudownie prosto da się wytłumaczyć ludzki los – jego barwę, gatunek, jego główne kierunki. A przecież nie jestem materialistą, który prymitywnie ufa w determinanty fizycznych przyczyn. Leworęczność i przyrośnięty język to fizyczne wyznaczniki ciągu dalszego, które przyniosły jąkanie się, moczenie nocne i onanizm – czyli na planie psychicznym i moralnym poczucie winy, krzywdy, słabości i konieczność zajmowania się kwestiami moralnymi, poszukiwania siły, jakości, a także w całym tym brudzie – czystości, w zniewoleniu – wolności, w nierówności – demokracji; zbyt to prostackie, by tak być mogło. Czy każdy los ma takie początki nienaruszalne? I co ze sztuką, z malowaniem w tym wszystkim? Przecież owa „wrażliwość" będąca wynikiem nieudaczności, niełatwości w przystosowaniu się i kłopotów z sobą samym – więc z życiem – przecież ona nie bywa zawsze (a w moim przypadku z pewnością nie jest) związana z jakimiś zdolnościami. Jeśli jestem w sztuce, jeśli maluję, to przez swoją słabość. Widać musiałem się tym językiem autotematycznym zająć, widać napór egotystycznych kłopotów był taki, że żaden z zawodów obiektywnych,

każących na świecie, a nie na sobie się skupić, nie mógł być mi pisany. Ale dlaczego rysowanie, malowanie, do którego nie ma żadnego daru, żadnej łatwości ani siły? Po to, by tym jaśniej widzieć swoją nieudaczność, nijakość, miałkość charakteru? Brak zdolności wymaga oczywiście mobilizacji sił, brak łatwości musi być czymś zastąpiony (...). A może słabość staje się w sztuce siłą samą przez się? Ludzka ruina to budulec dla sztuki lepszy niż tworzywo pewne, jasne, określone. Sztuka to schronienie dla słabych i chorych, przytułek dla nieudaczników. Jak dziwić się można, że dla tzw. artystów miejsca w społeczeństwie nie ma – i że ponieważ go z pewnością nie ma, to tak bardzo jest ono widoczne i cenione.

Lecz przecież nie wszyscy przychodzą na świat ze zbyt krótkim językiem i jąkaci. I nie wolno sztuki w ten uproszczony sposób traktować – nie tylko z poczucia winy i słabości się bierze. *Non solum sed etiam*[17].

13/14 kwietnia 1982

Wizyta Tadeusza J.[18] w pracowni – kolejna z serii wizyt przedwczesnych (jutro następna – Grzegorz, Andrzej, Jarek[19]), które w trakcie malowania mnie zastają i miast być wzmocnieniem, przyczyniają się do spiętrzenia wątpliwości. Tadzik miał krytyczne uwagi głównie do pierwszych obrazów (...).

Dziś niewiele zrobiłem. Do południa przeszkodził Tadeusz, po południu fatalne samopoczucie. Po części wynikłe z wczorajszej rozmowy z T. – jednej z takich, które zasiewają smętek, oddalają zamiast przybliżać.

14 kwietnia 1982

Dzień dość dobry dla moich obrazów. Malowałem kilka. Zintensyfikowały się i jednak zbliżają się do końca. (...) Myśli mi się o dużych

---

[17] (*łac.*): Nie tylko, ale także.

[18] Przypuszczalnie mowa o Tadeuszu Jackowskim, zaprzyjaźnionym z Grzywaczem grafiku.

[19] Być może chodzi o Grzegorza Bednarskiego (patrz: „Memłary", przyp. 7), Andrzeja Kapustę (1956) i Jarosława Kawiorskiego (1955), młodych naonczas malarzy z akademickiego kręgu ZG.

postaciach ludzi naturalnej wielkości. Nic to niby nowego, ale takie ubrane postacie (może także autoportret?) to coś, co mnie kusi. A co do aktów, to myślę nadal o autoportrecie siedzącym w akcie i o tej leżącej. Może poprzednią leżącą malować na nowo jako zwiędłe, zniszczone ciało? Plącze mi się po głowie Stanley Spencer[20], choć jego pietyzm dla skóry i zmarszczek nie podoba mi się. To powinno być malowane prosto, bez kokieterii i chłodu w „dokumentowaniu" zniszczenia.

17 kwietnia 1982

Ciało powinno być cieliste, cielesne. W moim malowaniu ciało to skóra naciągnięta na cokolwiek. Brak wewnętrznego ciepła, światła, miękkości. Pomyśleć i o tym – bo moje dociekania nad aktem dotyczą skóry zawsze – napiętej lub zmarszczonej, gładkiej, szorstkiej, białej i opalonej.

22 kwietnia 1982

Mimo że maluję nadal, coś mnie zastopowało. (...) Po prostu robię to, co mnie interesuje. A interesuje mnie malowanie martwych natur (okazało się, że wśród obrazów tegorocznych jest już 7 – prawie połowa – martwych). I interesuje mnie malowanie aktów. No i proszę – oto skutki akademickiego nauczania. Akt i martwa natura jako jedyne, co mi się chce malować. Ale to pewnie głównie dlatego, że jak zdałem sobie sprawę już dość dawno, teraz się liczy dla mnie nie **co**, ale **jak**: i w tym akt i martwa zaczynają zawierać to, o co mi idzie.

28 kwietnia 1982

Poza wszystkim innym akt, podobnie jak martwa natura, nie może być ustawiany – musi to być spojrzenie na nagą kobietę, nie powinno to mieć charakteru pozy, tylko podpatrzenia. Podobnie martwe muszą być wiarygodne – stąd lepsza siatka na klamce, czaszka na śniegu niż ustawiane na stole. Szukać dla przedmiotów miejsc naturalnych – parapet, stół. Szukać dla aktów póz i ujęć naturalnych – łóżko, mycie, coś z ubrania.

---

[20] Stanley Spencer (1891–1959) – angielski malarz uprawiający rodzaj surrealnego naturalizmu.

29 kwietnia 1982

T. na Prądniku. Rozmowy.

30 kwietnia 1982

W Krościenku. Dzień z T. Dramatyczne rozmowy.

1 maja 1982

Z T. w Krościenku – ciąg dalszy. Dramat w powietrzu. Chwile uspokojenia.

2 maja 1982

Wyjazd z Krościenka. Smutek, zmęczenie. Wieczór nadzieja.

3 maja 1982

Dzień z T. nadal napięty.

Kilkadziesiąt godzin w Krościenku. Przeżycia z T. Znów pokazano mi lustro. Chyba stąd baśń o bazyliszku – każdy może zginąć od spojrzenia w zwierciadło, które mówi prawdę. Depresja T. to nie choroba, to stan zdrowia – odkłamania, nagości duszy. W stanie takiego zdrowia nie da się żyć „normalnie" – to znaczy w niedopowiedzeniach, kłamstwach, udawaniach. Nurkuje się w krystalicznej wodzie, można się utopić; wdycha się krystaliczne powietrze, płuca mogą nie wytrzymać; przeciążenie jak w strefie rozrzedzonego, bo czystego powietrza, krew może wytrysnąć ze wszystkich porów – takie były i zapewne będą jeszcze rozmowy z T. A dlatego budzić to nie przestaje szacunku i zaufania, że to ona sama siebie kroi i ćwiartuje – nóż sięga głęboko, płynie wspólna krew, choć wspólnota właśnie jest zakwestionowana.

W tym wszystkim, mimo wszystko, a także dzięki wszystkiemu nie zabrakło myśli o malowaniu, a nawet malowania. Zrobiłem dwa szkice akrylowe na pilśniówce – toż to wymarzona technika właśnie na tym podłożu – opór oleju, jego ślimaczenie się, konieczność oczekiwania, schnięcia hamuje pracę. Akryl jest szybszy. Co prawda grozi „wykonywanie" obrazów, lecz czyż nie o to w martwych idzie, nie o dotykalność przedmiotów? Wyraz oczywiście, tak w oleju, jak i akrylu, rzeczą jest panowania nad całością.

6 maja 1982

Tak bardzo chciałbym, żeby mi nic z zewnątrz nie przeszkadzało w malowaniu. Obrazy rozgrzebane stoją, pomyślane i wymarzone czekają. Zamarzyłem sobie o tym wielkim z siedmioma aktami kobiecymi, ale nie powinienem się – na Boga! – do tego zabierać, póki nie uporam się z tymi rozgrzebanymi.

Do skończenia, już minimalnego, jest martwa z węglem i czaszką (cienie i błyski na siatce). „Pomoc" – przykryć folią. „Siatka" – sprawdzić dlaczego jest martwa. „Klatkę" przemalować generalnie. Skończyć „Autobus" i „Dom" – tu jeszcze dużo do zrobienia, obrazy, choć mają wyraz, nie mają jakości. W portrecie T. też nie mało. Tors ku przestrzeni, korekta sylwetki, ocieplić twarz, podkreślić mur, tynk. Obie „Wiosny" jeszcze do malowania, choć obie już mają to, o co mi szło – może tylko zbyt proste, zbyt szkolne. Leżący akt dopiero zaczęty – poprowadzić go w stronę wyrazistości, mięsności. To ma leżeć i dyszeć. „Łaźnia" – czas już najwyższy. Przed „Chlebami" namalować martwą akrylem z chlebem i czaszką. Kapusta i czaszka też już powinna być w robocie. I jeszcze czaszka w folii i świeca na parapecie. Wreszcie wrócić do „Pryczy" i namalować celę z ośmioma. Jeśli tego nie zrobię, nie zrobię nigdy. A także szopkę wiśnicką w tym samym duchu, w tej samej antyromantyce. Potem jeszcze przesłuchanie – to duży problem, jak to zrobić. Wiem tyle tylko, że ich łapy są ważniejsze niż twarze. Biały papier przyciśnięty ceglastymi łapami. Twarz zamazana, obciągnięta folią. (...)

7 maja 1982

Rys. do etapów życia kobiety – 2 godz.

Ciąg dalszy napięć z T. We wczorajszej suicie na temat naszego bycia ze sobą pojawił się zarzut bigamii. To urojenie, którego nawet ona nie potrafiłaby ulokować w czymś czy w kimś, nasuwa podejrzenie, że się zaczyna utożsamiać z matką. Lęk przed powtórzeniem losu matki – żony bigamisty, każe jej działać z wyprzedzeniem, w jakiś sposób zastąpić, powtórzyć model. Taka zasada symetrii i reprodukcji.

Zacząłem dziś rysować tę dużą kolejkę z siedmioma kobietami (najmniejsza na rękach). 1 rok, 12 lat, 23, 34, 45, 56, 67 lat. Nie wygląda to w rysunku najlepiej, trudne będzie zdecydowanie kompozycji, poszczególnych ruchów, zasad ubioru i siatek, światłocienia etc. A zależy

mi na tym, żeby rysunek był możliwie kompletny, to znaczy, żeby żadne zmiany rysunkowe już na płótnie nie musiały następować.

8 maja 1982

Rysunek do „Etapów" – 4 godz.

9 maja 1982

Dalszy ciąg rysunku do „Kolejki". Powoli to idzie, nie jestem w pełni przekonany, czy ma to być realistyczne, obiektywne czy ekspresyjnie przesadne. Raczej to pierwsze – ekspresji szukać trzeba w wyrazistości poszczególnych figur i w świetle, które je ujednolici. Ważne jest, by ruch przenosił się z jednej na drugą, falował. Trzy pierwsze postacie – dobrze: dziewczynka bokiem, dziewczyna tyłem, brzemienna przodem. Ale już potem chwieje się – ostatnia powinna być tyłem, więc może przedostatnia przodem. A może ta z dzieckiem i następna – profilem? Nie wiem. Ważne jest nasycenie środkowej partii: gorące, różowe, opalone ciała. Młode w ugrach, stare w ziemiach, umbrach. Co z kostiumami? Może zaniechać ich w ogóle? Największy kontrast w środku. Najmniejszy u starych. Cały czas światło górne. A co z tłem? Cegły coraz starsze? Czy tynk popielaty dla kontrastu z ciałami? Czy tynk złuszczający się coraz bardziej? I czy cienie na ścianie? Bo na ziemi na pewno. Płyty chodnikowe? Rysunkowo najwyższe środkowe, na krawędziach niskie postacie. Pamiętać, że kobiety nie mają być ładne. Może nie ubrania, ale ślady od gumek, opalenizna? To wtedy bez butów. A siatki? Niech będą cieliste.

11 maja 1982

Kolejka: siatki mogłyby być cieliste, odarte ze skóry, trochę jak wnętrzności, trochę jak pokarm – mięso. Kolejność: dziecko na ręce różowo-białe, niech nawet trochę lalką będzie, niech świeci. Dziewczynka – żółć neapolitańska, ugier. Światło wszędzie z góry, ale tutaj delikatne cienie, cała walorowo jasna, przejrzysta. Dziewczyna – akt utrzymany w sienie naturalnej, ugrze ciemnym. Bez śladów opalenizny. Kobieta w ciąży – ugier i siena, ślady opalenizny na ramionach, brzuchu. Kobieta z dzieckiem – siena, różowe ciało, nogi ku krwistej sienie zbielonej (fioletowe od stania nogi modelek). Starsza kobieta: umbra

naturalna i nadal nogi czerwone. Opalenizna jak u chłopek – od pół ramienia, od kolan w dół. Obie środkowe kobiety w świetle mocnym, zdecydowanym. Dwie ostatnie jaśniejsze, lecz z cieniami silniejszymi. Staruszka z umbry naturalnej i zielonej, biała podobnie jak dziewczynka, ale cienie rysują się wyraziście. Zmarszczki. Jakie w tym wszystkim tło?

15 maja 1982

Rys. do etapów – 5 godz.

15/16 maja 1982

Kilka godzin rysowałem „Etapy z życia kobiety". W chwili, gdy zależy mi na wyrazistości i wiarygodności, wychodzi z całej mocy moja nieumiejętność rysowania, brak wyobraźni i pamięci wzrokowej. Postacie są schematyczne, upozowane, nieprawdziwe. Pierwszy rysunek, mimo że gorszy, prędzej robiony, ma więcej zalet – jest wyrazistszy, gwałtowniejszy. Drugi, niby bliższy realizacji, dokładniejszy, grzeszy nudą, brakiem napięcia. Są to zresztą rysunki robocze. Dopiero w obrazie może odezwać się siła, jeśli jest we mnie. Ale malowanie powinno jeszcze być poprzedzone rysunkami z natury – na razie to, co zrobiłem, to zaledwie pomysł na pozy i wstępna „dramaturgia" obrazu, jego akcja. Trzeba zrobić trzeci rysunek z odwróceniem biegu postaci, ich ustawienia. Dziewczynka powinna być mniejsza i przodem, dziewczyna niemal przodem, w trzech czwartych, ciężarna tak jak jest, kobieta z dzieckiem w trzech czwartych z tyłu, pani jeszcze bardziej, staruszka tyłem. Spojrzenia pierwszej i ostatniej skierowane ku sobie. Siatki coraz bardziej puste. Środkowe kobiety najwyższe. Po bokach opada w dół. Między nimi powinny być połączenia (siatkami? cieniami?).

Jedyne, z czego jestem zadowolony, to możliwość czytania trzech obrazów w jednym (obraz będzie malowany na trzech płótnach). Pomyśleć też o psychologii na twarzach. Skąd wziąć twarze?

16 maja 1982

cd. rys. – 10 godz.

(...) Dziś w poczuciu, że to, co zrobiłem, ma sens, uświadomiłem sobie, że zaczynam trafiać na rodzaj realizmu, który jest mi bliski, jest

mój bardziej niż to, co robiłem dotychczas, nie w sensie takim, żem go wynalazł, ale że jest mi bliski. Mieści się w nim charakterystyczny dla mnie chłód i rzeczowość z jednej strony, a egzaltacja z drugiej. Próby bycia romantykiem nie udały się. Było to malarstwo efektów i pozorów. Teraz może mój gatunek uczuciowości niepełnej i nieautentycznej ujawni się.

18 maja 1982

Kilka dni temu p. Żdana o jednym z tych, którzy przyszli po Józka, powiedziała, że miał twarz jakby obciągniętą pończochą. Zaskakująca zbieżność odczucia – oni rzeczywiście miewają takie twarze, ci zwłaszcza, którzy dłuższy czas tam pracują.

24 maja 1982

Kolejka – 1. ugier białawy, 2. ugier złoty (różowawy), 3. siena, różowość, ugier, 4. siena, śniadość, 5. umbra palona, zbielona, 6. umbra naturalna, zielona. Pręgi od bielizny, ślady szczepień, okulary, zegarek, żylaki.

25/26 maja 1982

Kolejny atak agresji ze strony T. To staje się nie do zniesienia i rzeczywiście żyć się z tym nie da. Dlatego jutro wyniosę się na jakiś czas z domu. Od kilku tygodni trwa jej napór na separację, rozwód. (...)

27/28 maja 1982

Chleb, owszem, został namalowany jako tako, nie najlepiej, gazeta też – ale co z tego, na Boga! ma wyniknąć? Trzy rekwizyty – kromki chleba, gazeta (gadzieecho[21]) i stół ze złuszczonym zielonym lakierem, to jeszcze nie wyjaśnia nic, tak samo jak nic nie mówi dla kogoś, kto tam nie był, zielona lamperia na ścianie, zielony lakier. (...) Przecież Van Gogh jak malował ziemniaki, to nikt teraz nie pyta, co one znaczą. Są ziemniakami, owocami ziemi, brudem głodnego brzucha. Ale bo też namalowane są z autentycznej potrzeby, z prawdziwym przejęciem. Podczas gdy mój chleb jest cieplutki, wesoły, złotoróżowy, apetyczny.

---

[21] W krakowskim ulicznym żargonie stanu wojennego – wychodząca podówczas prowizoryczna gazeta codzienna będąca połączeniem zawieszonych „**Ga**zety Krakowskiej", „**Dzie**nnika Polskiego" i „**Echa** Krakowa".

Więc nie dość, że się w czasie i sytuacji umiejscowić nie da, jest chlebem z elementarza – nie przetworzonym. Obiektywnym, wymarzonym chlebem ze złotą skórką.

28 maja 1982

Wieczór autorski Adasia Z.[22] W tym, co mówił, w wierszach i później w dyskusji powraca motyw, od którego uwolnić się nie sposób: czy poeta to postać prywatna czy reprezentant; czy sztuka to sposób uczestniczenia podobny innym czy odrębny, swoisty. (...) I jeszcze jedna rzecz – czy sztuka może zmieniać oprawców? To takie marzenie bardzo zielone chyba i już mi odległe. Adaś sformułował to tak: Kolce nie piją krwi. Sprawca nie uczy się na swoich skutkach, droga wiedzie tylko w jedną stronę.

29 maja 1982

Świat polityki, polityków, to świat płaski, dwuwymiarowy. Płaski jak papier, banknot, talerz, ring. Walka z tym światem to nie walka o to, kto ma rację, tylko walka o trzeci wymiar, o czwarty wymiar. Nie da się walczyć o głębię na klepisku. Najgorsze, co może się zdarzyć, to dać się zepchnąć do roli szermierza tam, gdzie chodzi o to, żeby zaprzestać bójek. A to się właśnie zdarza. Zdarza mi się w malowaniu nawet, a już nagminnie w notatkach, kiedy kłamstwem i cynizmem z ich strony porażony, staję się, jak oni, płaski i w złości i nienawiści wchodzę na ichnie klepisko. Nie tak się chroni deptane przez nich wartości.

30/31 maja 1982

Wróciłem po roku do „Leżącej". (...) Przybyły co prawda jedynie „atrybuty" realności w rodzaju okularów, śladów od szczepień, śladów po gumkach – ale wpłynęło to także na zmiany w sposobie malowania. Dużo jeszcze jest do zrobienia, żeby odbiegło od ładności – piersi spływające na boki, zapadnięty, pomarszczony brzuch, wystające żebra i biodra, „kwaśne mleko" na udach, łokcie, kolana. Także kolor – błękitnawo-żółte piersi, żółty brzuch, nieopalone miejsca, żyły na stopach, fioletowe łydki. Trzeba uważać, żeby nie był to naturalizm bezduszny, prosta rejestracja lub niemieckie znęcanie się – to wszystko powinno

---

[22] Zagajewskiego.

być malowane rzeczowo, ale jakby mimochodem, z prostotą. Inaczej znów wejdę w konwencję – dobrze znaną, niewiarygodną.

Sterczące biodro i zaklęśnięcie w biodrze i udzie.

Dalszy ciąg myśli o „Kolejce". Chyba jednak trzeba będzie sięgnąć po czarne tło, a jeśli nie czarne, to brunatne lub błękitnoczarne. Torby na zakupy to te szare torby na śmieci, które widziałem w Wenecji i w Paryżu – grafitowoszare. Kobiety w ten sposób będą stały na krawędzi światła i cienia – na płytach chodnikowych, na które powinien padać ostry, czarny cień wygryzający światło w głębi i wchodzący w głuchą przestrzeń.

(Deski od spodu w skrajnych obrazach powinny utrzymać kąty, służyć jako poprzeczki i później także do montażu całości śrubami.)

(...) Rano rozmowa z T. na temat przekleństwa i szansy sztuki polskiej od chwili utraty niepodległości, tzn. od 200 lat. Nieszczęście zarówno zbiorowe, jak jednostkowe zmusza do przeżywania świata w kategoriach symboli. Sztuka polska, czy chce tego czy nie, stała się sztuką znaczeń, symboliczną w każdym swoim usiłowaniu. Artyści czerpią ze zbiorowej podświadomości – archetypy społeczne gwałcą jednostkowe przeżywanie. Zarówno sztuka sama, jak myśl o niej opisująca i krytyczna, to poruszanie się w sferze symboliki. Próżno usiłuje zrzucić to chomąto (tak jak chcieli to zrobić kapiści – uwolnić się od literatury).

To rzeczywiście przekleństwo, ale i dar.

1 czerwca 1982

Siatki w „Kolejce" szare, dymione. Ale może zmiana koloru od jasnego do ciemnego albo od różu kauczukowego do błękitu sztucznego przez karmin i fiolet? 1. róż, 2. róż. 3. kraplak, 4. fiolet, 5. fiolet niebieski, 6. błękit pruski, chemiczny.

Rys. do „Kolejki" w czerwcu: 1/6 – 1 godz. 4/6 – 1 godz. 5/6 – 1 godz. 6/6 – 2 godz. 16/6 – 5 godz. 17/6 – 1 godz.

8/9 czerwca 1982

Wczoraj Tischner[23] na przeglądzie w pracowni, kiedy szydziłem żartobliwie z któregoś z obrazów, przypomniał, że tak jak wątpienie

---

[23] Ks. Józef Tischner (1931–2000) – filozof, zajmował się m.in. teorią wartości, filozofią dramatu i międzyludzkiego dialogu.

jest sprawdzianem prawdy, tak szyderstwo jest sprawdzianem wartości. Jeśli coś się oprze szyderstwu – jest wartościowe, jeśli szyderstwo rozbije wartość, znaczy, że była pozorna.

9 czerwca 1982

Odmowa paszportu.

15 czerwca 1982

Około 360 godz. malowania w tym roku.

16 czerwca 1982

W kolejce – torby w kolorach tęczy związanych ze zmianą karnacji. 1. żółty (ugier zbielony), 2. oranż (ugier), 3. czerwień (siena), 4. fiolet (siena + chłodne fiolety), 5. błękit (zimna umbra), 6. zieleń (zielona umbra).

Ważne, by czytało się ciągłość tęczy – każda torba w sobie zawiera przemianę koloru. Druga ważna rzecz – żeby siatki układały się łukiem – pierwsza i ostatnia powinny dotykać krawędzi światła i cienia – następne coraz wyżej aż do brzemiennej.

Po kolejnych rysunkach z natury do „Kolejki" – dwa ostatnie chyba najlepsze – zarówno jako rysunki, jak i pomoc do obrazu. Może być też ta z dzieckiem. Zła stojąca dziewczyna, kiepsko z ciężarną. Koniecznie zrobić z natury jednak rysunek dziewczynki.

Powinna to być w zasadzie jedna osoba przekształcająca się w czasie i przemieszczająca. Ważne światło – postaci w środku w ostrym górnym, po bokach światło zniża się i oddala – coraz obiektywniejsze, słabsze kontrasty. Zawsze górne, ale tylko na środkowych postaciach słońce jak w południe – wysoko u góry. Wschód i zachód coraz niżej.

Pomysł z tęczą chyba dobry – ale to się okaże już w realizacji. Zrobić ten obraz w lipcu.

17/18 czerwca 1982

Konieczne jest kiedy wszystkie „etapy" rysowane są z natury, narysowanie także brzemiennej – o ile nie z natury, to jednak w oparciu o zdjęcie, z naciskiem na sugestię napiętej i zmiętej skóry.

(...) Bardzo ważna rozmowa z Tadeuszem N.[24] o malowaniu i w ogóle o twórczości. Co do mojego malowania, płynie z tego istotna i gorzka nauka, że jeśli już wchodzę na teren realizmu i to takiego „bez ogródek", to trzeba to robić do końca. Wszelkie niedomalowanie jest po prostu błędem, nie „interpretacją". Więc albo starać się szukać i znajdować malarski „ekwiwalent" rzeczywistości, albo jej samej szukać do skutku. Każdy z obrazów pod tym względem wymaga pracy i to wytężonej.

18 czerwca 1982

To rzeczywiście problem, który zjawia się na granicy „malarstwa malarstwa" (używając terminologii Czapskiego) i iluzji. Także na granicy umowności i dosłowności oraz wyrażania i opisywania. I na to nie ma sposobu, recepty, formuły słownej. Gdzieś tam, dawno temu, pamiętam – moją zasadą była chęć wyrażania, otwierania drogi dla wyobraźni i domyślności i tylko gdzieniegdzie jak repery na płaszczyźnie płótna pojawiać się miały określone, opowiedziane sugestywnie fragmenty rzeczywistości pomagające się orientować w niepewnym (przedmiotowo) terenie. Takie mosty z wyobraźni między przyczółkami osadzonymi w realnym terenie. Ułatwiało to pracę, zwalniało z konieczności pracy nad wszystkim po kolei, równolegle. Teraz już rzecz nie na tym by polegała. Ponieważ moje zapędy naturalistyczne obejmują wszystko, co się na płótnie znajduje, nie potrafię „popuścić" sobie. Trzeba pracować wytrwale i do końca. Inna rzecz, że nie wszystko musi być równie iluzjonistyczne – może fragmenty malowane nie z natury mogłyby rządzić się swoją formą?

19 lipca 1982

Ostatnio niemal codziennie rysuję. Akty do „Kolejki" – z natury, z wyobraźni, ze zdjęć. Powoli uczę się oddalać od schematu – lecz jak mi to trudno idzie. Stojący akt to dla mnie – jak dla dziecka – schemat figury z nogami, głową, piersiami, brzuchem. I jedynie trochę ruch się zmienia. Wszystko zastygłe jak gipsowe, szmaciane kukły. Nie umiem zaczynać od wyrazu, od ruchu, charakteru – zawsze od schematu.

---

[24] Nyczkiem.

Ciąży mi pewnie szkolna poprawność, brak wyobraźni, brak pamięci wzrokowej.

21 lipca 1982

22 razy piłem w tym roku. I większość tych pić to unurzanie się do dna, do snu, do nieodpowiedzialności. Wyczerpujące, męczące fizycznie i duchowo kace. Degradacja psychiczna. Rozhamowanie i rozkojarzenie.

Wypada picie co 9 dni. Czyli co dziesiąty dzień kacowy zmarnowany.

Skończyłem dziś na kacu trzy rysunki do etapów (na każdym dwie postaci). Jestem zadowolony. Poszło jako tako, są sugestywne. Chcę to jeszcze raz, ostatni, narysować tuszem, z czernią tła. Jeszcze raz o kolorze i świetle w „Etapach":

1. Mała – biały akt, rozbielony mocno ugier, modelunek cichy, delikatny. Włosy ciemne, ale też z ugru. Światło z boku, z prawej strony.

2. Dziewczyna. Opalona – ugier nasycony, nieopalone piersi i biodra. Włosy tlenione – rozbielony ugier. Modelunek trochę mocniejszy. Przy czaszce odrost ciemnych włosów. Na brzuchu czarne. Pacha. Światło z prawej, trochę wyższe.

3. Brzemienna. Ugier i siena, dość ciemna. Włosy jasne, rude. Ciemne sutki. Światło z góry, ostre.

4. Matka – siena, w świetle róż. Włosy ciemne, prawie czarne. Światło też ostre, z góry. Pierś i dziecko – jasne.

5. Baba – różowoumbrowa, ziemista. Nogi przekrwione. Włosy siwe przy czaszce, farbowane czarnorudo. Światło boczne z lewej.

6. Babcia. Z umbry zielonej. Szara, ziemista. Włosy szarosiwe. Światło boczne, niskie, z lewej.

Oba akty skrajne – bardzo jasne – jeden z ugru, drugi z ziemi.

Oba środkowe – nasycone, krwiste, gorące, gwałtowne kontrasty waloru i światłocienia.

Siatki – żółta, oranżowa, czerwona, fioletowa, niebieska, zielona. Miękkie przejścia podkreślające ciągłość barw tęczy. (...)

24 lipca 1982

Ni z tego, ni z owego okazało się, że zrobiłem w tym roku poza obrazami także ok. 40 rysunków. To prawie wyłącznie rysunki do obrazów, ale niektóre z nich mogłyby być pokazane samodzielnie. Co

więcej, jak się zdaje, sposób rysowania, ołówkiem, dość mi odpowiada. Bo właśnie z rysunkiem miałem zawsze i mam nadal problemy – jak rysować, czym. I po co. W rysunkach najczęściej stylizowałem, udawałem rozmach – a pomocna mi w tym była lawowana technika. Te ostatnie rysunki przy całej ich szkolnej namolności, piłowaniu i dążeniu do perfekcjonizmu łączą się w jakiś sposób z rysunkami (niektórymi) orantek sprzed 16–17 lat. Elegancja, którą chciałem wówczas wyrzucić, niekiedy zostając nadawała rysunkowi chłód i rzeczowość. W tej chwili oczywiście też moja skłonność do kaligrafii jest widoczna i hamuje działanie – ale niekiedy to ona właśnie napina jego wyraz.

13 sierpnia 1982

Cały czas trzyma mnie sprawozdawczy sposób malowania. I nie to najgorsze, że dokładnie maluję; tylko że się kończy ekspresja cała na przywołaniu przedmiotu. Jak w „Chlebaku", jak w „Siatce". Nie zjawia się inny sposób, który tylko w intensywności widzenia, a nie w precyzji odwzorowania by się zawierał. Pocieszam się, że ta szkoła realizmu (naturalizmu?) na coś się przecież przyda. Zaczęło się od Magdaleny na bruku. Ale tam była drastyczność, no i połączenie widzianego z pomyślanym. Teraz się to już nie przytrafia. Wyczerpuje się wszystko na widzianym, które w dodatku jest estetyzowane.

9 września 1982

Grottger podobnie jak Wróblewski żył 30 lat. Obaj odpowiedzieli swoją sztuką na napięcia, dramaty czasu, w którym przyszło im żyć. Cykle Grottgera związane z powstaniem styczniowym i czasem je poprzedzającym, a „Rozstrzelania" Wróblewskiego (a także późniejsze „Ukrzesłowienia", ludzkie kadłuby i obrazy „naiwnie-realistyczne") – z czasem wojny i tuż po niej. Jeden opisywał, drugi wyrażał. Jeden w elegancji formy, drugi poszukując formy adekwatnej brutalności wyrażanego – usiłowali zająć stanowiska. Jeden i drugi tworzyli wizerunek czasów – wyrażali ich martyrologiczny, nie heroiczny aspekt. W obu przypadkach nie o pocieszenie chodziło – pocieszające było i jest to jedynie, że się utrwaliło okrucieństwo i martyrologia w obrazach, że byli świadkowie nie niemi. Bez mała 100-letnia odległość czasowa wyraziła się przejściem od akceptacji świata widzianego, zaufania dla niego – do odrzucenia wyglądu świata jako fałszywego, skrywającego własną prawdę.

8 października 1982

Rozwiązanie Solidarności.

16 października 1982

T. – problemy rozwodu.

30 października 1982

Kilka dni temu w gabinecie dziekana na stole – zwalisko suszonych, farbowanych kwiatów rodem z cepelii i foliowe worki z plastikowymi imitacjami owoców, plastikowe kwiaty w plastikowych doniczkach z plastikową ziemią, gałęzie róż, chryzantem – wszystko takie jak w najuboższych, najtandetniejszych mieszkaniach mieszczańskich. Cały ten zestaw kiczów służyć ma w pracowniach jako rekwizyty do martwych natur – jako bodziec dla oka, jako pretekst do powstania ładnych, barwnych obrazów. Wszystko jedno na co się patrzy; powstać ma obraz kolorowy, wesoły, przedstawiający kwiaty i owoce, te najbardziej warte malowania, bo podobające się i znajdujące zawsze nabywców motywy. Nic to, że kwiatki i owoce to świat panienek, że wieje z tego serwantką i pianinem. Tak malowali impresjoniści i postimpresjoniści i to właśnie, poza aktami odalisek w kolorowych draperiach na purpurowych otomanach zawierać ma malarstwo. To nie są tematy, to nie jest sztuka tematyczna – tematy to wszystko inne. Dziewczyna, kwiatek, barwna szmatka i złoty banan – oto czym zajmować się powinien rasowy malarz. Nie szkodzi, że dziewczynka ma 50 lat i jest zwiędłą Matką-Polką, pokręconą od kolejek i pozowania, to nic, że draperia to brudna, zaplamiona, cuchnąca szmata, nic, że kwiaty i owoce to ohydne, w najgorszym smaku plastikowe imitacje – malarz zmruży oczy, wyobrazi sobie, co trzeba i kłamiąc pięknie, namaluje prawdziwie piękny obrazek – bo o to przecież w malowaniu chodzi. (...) Można zrozumieć, że malarzom wystarcza pretekst – ale jeśli ów pretekst ciśnie się przed oczy jako atrapa, naga prawda o kłamstwie, to czy wymaganie, by obcując z nim szukać wyższej „artystycznej" prawdy, nie jest szkołą kłamstwa? Tak klinicznie czystego obrazu – symbolu jeszczem u kapistów nie spotkał. Chciałoby się zrobić zdjęcie uśmiechniętych, rumianych malarzy wydziałowych przy tym stole zastawionym ucztą dla oka. (...)

3 listopada 1982

Początek wyprowadzki na Prądnik.

5 listopada 1982

Zrobić rysunek, a potem obraz z dzieckiem, kobietą i staruszką. Biały kawałek płótna wędrujący – jako pieluszka pod dzieckiem, jako prześcieradło zsuwające się z brzucha kobiety, jako całun przykrywający twarz starej.

8 listopada 1982

Zjawiła się T., jak przewidywałem. Wygląda na to, że nadal ekscytuje się możliwością bycia w samotności.

9 listopada 1982

(...) Słuszne wezwanie Grzegorza, by skoro to ma być realizmem, by było dobrym realizmem. I inne – by, skoro już muszę uprawiać metaforę, była to metafora głęboka i poważna, nie tania i żartobliwa. Na to drugie nic nie poradzę – bo skąd wziąć głębię i jak ze swoją skłonnością do żartów i kalamburów sobie poradzić? A to pierwsze być może tak, ale tak mi to nie idzie, tak bardzo nic nie umiem i wszystko, od początku do końca, muszę wymuszać z siebie, wymękolać. Wygoniłem z siebie wszelką na formę wrażliwość, zwróciłem się tylko do widzialnej rzeczywistości – lecz widzianej obiektywnie, chłodno, bez przeżycia.

10 listopada 1982

Ale tym razem rzecz wygląda najpoważniej z dotychczasowych. Zbyt długo trwa i zbyt się T. konkretnie wzięła do „rozbiórki domu". Więc może się ta naciągana kilkakrotnie guma tym razem urwie.

13/14 listopada 1982

(...) Malowanie i praca lepiej. Co ważniejsze – lepiej także z T. Jakoś jaśniej zobaczyłem perspektywę rozstania, rozwodu. Pewniejszy jestem siebie i wiem, że sens tego głęboki dla Niej.

15/16 listopada 1982

(...) Teraz moje obrazy są jednolite, jednostajne. Są jak skóra zdjęta ze świata przedmiotów, sucha i sztywna – nie ma przestrzeni, tempe-

ratury. Najbardziej widać to w aktach. A przecież akty mogłyby być tym, co wyzwoliłoby mnie od przymusu gadania, opowiadania, symbolizowania, moralizowania. Tak, ale trzeba by umieć popatrzyć na akt ciepło, bez agresji, bez podglądackiej, perwersyjnej drobiazgowości. Moja hamowana zmysłowość to nie żywa, zdrowa i prosta „kąpiel oczu w nagości", ale zasromane, chłodzone sztucznie podglądanie i opisywanie. Odpisywanie. Prawdopodobnie nie uda mi się zwalczyć w sobie tego chłodu – tej wściekłości tłumaczonej na rzeczowość. Taki jestem.

19 listopada 1982

Poprawność w sztuce, tak samo jak poprawność w miłości, małżeństwie, jeśli nic ponad nią nie ma, jest ich wrogiem, zaprzeczeniem. I nie o to chodzi, by być dyletantem, prymitywem, ale by nie ufać poprawności, nie poprzestawać na niej. Nie jest ani punktem wyjścia, ani dojścia. Jest czymś, co w środku drogi, jako korekta włącza się tam, gdzie instynktu, intuicji brakuje albo gdy się pobłądzi. Ale to tylko korekta. Etyka i estetyka mogą tylko towarzyszyć, nie mogą być motorem.

1/2 maja 1983

Cztery miesiące minęły, o których niewiele mogę powiedzieć. To, że nie malowałem, potrzebuje usprawiedliwienia. Otóż „rzeźbiłem" – a raczej lepiłem figurki terakotowe, bezsensowne małe kukiełki gołych. Potem „Rdza" w teatrze – niby przygoda artystyczna, ale tak naprawdę to przygoda życiowa. Od połowy lutego gdzieś pod koniec marca to trwało – ile w tym pracy, ile spotkań z nowymi ludźmi? Potem jeszcze okładka do „Zmór", sprawy związkowe, ASP, no i to wszystko. Reszta to moje hobby, które trzyma mnie, wróciwszy po 30 latach – kryształy, minerały, paleontologia. I co dalej?

Czy będę jeszcze artystą?

20 czerwca 1983

Rozwiązany ZPAP.

11 lipca 1983

Czytanie dyskusji w Znaku („Sens sztuki").

17 lipca 1983

U Leszka. Jego tekst o „Sensie sztuki".

21 lipca 1983

Oddałem tekst „Sztukowane życie" w Znaku.
„Sztukowane życie" – fragmenty:

(...) Więc jak to jest z tym miejscem sztuki w moim życiu, w mojej rzeczywistości? Jaką częścią mnie jest moja potrzeba malowania? Czy malowanie dokonuje się „wzdłuż" życia, to znaczy, podkreśla, powtarza mój trakt uczestniczenia w rzeczywistości – czy może biegnie w poprzek, niezależnie od zawiłości życia? Czy się przecinają te linie? Gdzie? I czy często? A jeżeli są równoległe, to biegną blisko, czy daleko od siebie? (...) Powiem od razu, czego bym chciał. Chciałbym, żeby linie mojego życia i sztuki były splątane ze sobą ciasno, żeby się nakładały, a jeśli już musi być między nimi odległość, to żeby była jak najmniejsza. Tego bym chciał. Dlaczego? Bo malując, nie chciałbym się oddalać od tego, co mnie łączy z innymi; chciałbym być bliżej nawet wtedy właśnie, kiedy maluję. Bo nazbyt często nachodzą mnie wątpliwości, że malując, wymiguję się od bezpośredniego uczestnictwa w tym, w czym uczestniczyć powinienem. Dlatego także, bo mam poczucie nikłej przydatności tego, co robię, dla innych. Gnębi mnie coś w rodzaju poczucia winy, bo choć tego nie chcę, to jednak w malowanie w jakiś sposób uciekam. (...)

Malowanie, bez którego „nie mogę żyć", o czym przekonała mnie własna ćwierćwieczna praktyka, nie jest moją miłością. Trochę tak, jakbym był na nie skazany. Ono pewnie w moich rękach też czuje się jak skazaniec, czuje się gwałcone, wolałoby u innego służyć. U mnie służba niewdzięczna, nielekka, a efekty niepiękne. Cóż, nie tylko udane związki się zdarzają (czasem nawet, jak za bardzo udane, to się je rozwiązuje). Skoro jednak tak jest, że maluję, to chcę zmniejszyć poczucie, że maluję zamiast żyć. Nie chcę żyć zastępczo w sztuce, choć tak pewnie właśnie jest; nie zgadzam się na to. Nienawistnie brzmi mi zdanie, że artysta to ktoś inny niż nieartysta lub też, że artysta to ktoś może i zwyczajny, ale kiedy robi swoją sztukę, staje się nadzwyczajny. Nie chciałbym wieść podwójnego życia i być kimś innym przy sztaludze, a kimś innym w kolejce, w więzieniu, w szkole. Wszędzie poza pracownią moje miejsce jest wśród ludzi – jest dokładnie albo mniej więcej takie samo. Nie sądzę, żebym codzienność przeżywał głębiej, wrażliwiej, piękniej. Taplam się wraz z innymi w mazistej materii naszej rzeczywistości i wcale nie ładniej macham rękami, prycham i krztuszę się. Dlaczego malując miałbym być inny? Dlaczego w malarstwie mam pływać, skoro w życiu się topię? Pływać w czystym, klasycznym albo motylkowym stylu można na basenie, gdzie stojąca woda – a ja nie chcę na basen, nie o takiej sztuce marzę. Chcę, żeby moje malowa-

nie było ciągiem dalszym niemalowania. Żeby moje życie w sztuce, sztuczne życie, było dalszym ciągiem życia prawdziwego.

Wiem, znam te ostrzeżenia, te głosy pełne troski, a nierzadko litości i pogardy; nie zbliżaj sztuki nazbyt do rzeczywistości, bo to dwie różne materie i mogą ci się poplątać. Trzymaj sztukę na dystans od całej tej papraniny, trochę chłodu doda jej oddechu i czystości. Inaczej źle na tym wyjdziesz. Tak, tylko pytanie: na czym tu w ogóle jeszcze można dobrze wyjść?

(...) Wiem, że rzeczy i słowa utożsamić się nie da, bo to dwa odrębne żywioły. Wiem, że sztuka to język i jak każdy język powinna mówić o czymś, a nie mówić czegoś. Czy tak? Nie! Sztuka chce jeszcze więcej; będąc językiem, chce się wypowiadać o sobie, po prostu **się** mówić, **się** znaczyć. Wpadła na to już dość dawno, nie pierwszy był Focillon, kiedy ponad pół wieku temu pisał, że forma w sztuce nie znaczy czegoś, tylko znaczy się. Ale ja się z tym nie zgadzam. Nie godzę się obsługiwać sztuki. Że co, że taka piękna, to jej się ma wszystko należeć? A ja, niepiękny ze swoimi zmartwieniami, z moją złością, rozczarowaniem, ze strachem, który odczuwam, patrząc na to, co się dzieje, z mdłościami wywołanymi przez kłamstwo (...). O nie! Cierpmy razem moja piękna, skoro los nas złączył. I spróbujmy coś z tym wspólnymi siłami zrobić. Nie pójdę za tobą w marzenie, nie chcę zapomnienia, które ofiarowujesz – czułbym się jak zdrajca wobec tych, co stoją obok mnie i martwi ich, mdli i przeraża to samo, co mnie. Ale też nie zostawię cię, żeby pójść z nimi – tego też nie mogę; skorom cię wziął za swoją, to niech już do końca. Zresztą, gdzie ty byś się podziała, taka już przy mnie zgorzkniała, oskubana z piór. Kto by cię taką wziął, kto by cię zechciał? Tak sobie z moim malowaniem, z moją sztuką rozmawiam. Nie są to rozmowy wzniosłe i piękne, takie jakie prowadzą inni artyści ze swoimi sztukami, ale też dlatego dobrze się rozumiemy. Ona pogodzona i szczęśliwa, że się od niej nie wymaga zbyt wysokich lotów, ja spokojny, że mnie nie odleci, ani nie porwie gdzieś stąd, gdzie, nie żebym lubił, ale **muszę** być.

Raz tylko zrobiliśmy sobie wakacje. Było to w czasach Solidarności. Poczułem się naraz, choć z początku nieufny, uwolniony jako artysta. Zdjęto ze mnie na chwilę poczucie winy. Skoro zaczyna dziać się dobrze, to ten artysta we mnie może sobie pomalować, co mu się podoba, a nie jak zwykł to czynić – to, co mu się nie podoba. Namalowałem wtedy kilka dużych kolorowych aktów, które nic nie znaczyły tylko **się**. Sztuka trochę była zdziwiona, że tylko tyle ma do roboty, że żadnych znaczeń ukrytych ani odkrytych nieść nie musi i że zaczynam być dla niej czulszy, wsłuchiwać się w jej potrzeby. Było nam trochę nieswojo, ale dobrze – bo wszystkim (prawie) wtedy zaczynało być dobrze. Malowałem niemrawo, bez pośpiechu, usiłowałem coś tam ze światła i materii zawrzeć w tych obrazach i pomyślałem, że jak tak dalej pójdzie, to zostanę artystą.

W grudniową noc musiałem zostawić niedokończone akty w pracowni, a o świcie, szczękając zębami, rysowałem na okładce „Realizmu" Lindy Nochlin – bo mi tę książkę pozwolono zabrać ze sobą – aluminiową miskę z wydrapanymi literami, pogięty aluminiowy garnuszek i aluminiową łyżkę. Rysując myślałem jeszcze trochę o połyskach światła na srebrach w martwych naturach Hedy.

Kiedy wróciłem, nie potrafiłem skończyć tych aktów. Miałem do namalowania dużo innych obrazów. Całe dziesiątki nowych i podobnych tym, które malowałem przed aktami. Wróciliśmy z wakacji oboje – ja i ona, moja zziębnięta znowu sztuka – i dość zgodnie zabraliśmy się do kaleczenia języka sztuki, zaprzęgania jej w niegodne jej taczki. Nie wiem, czy zdarzają się nam jeszcze wakacje, czy zdarzy mi się być artystą, a jej wznieść się tam, gdzie światło, kolor, materia, harmonia.

No więc tak brzmi moje pytanie dla mnie; nie jak blisko moja sztuka prawdziwej sztuki, nie jaki jest jej sens w ogóle czy dla mnie (...) – moje pytanie dotyczy bliskości jej dla mnie i czy dzięki niej mnie też udaje się być bliżej innych (...). (*lipiec 83*)

5 grudnia 1983

Jestem rozbity, wszystko widzi mi się ciemne, ciężkie, bezsensowne, trudne. Nie potrafię się zmobilizować. Usiłowałem malować, wracając do starych obrazów, do aktów. Tak się nie da – ten sposób malowania, który sobie zafundowałem od jakiegoś czasu, malowanie na hamulcu – jak jazda samochodem z ręcznym hamulcem nieodblokowanym. Żaden gest, żaden ślad pędzla, żaden żywszy poryw w obrazie nie może się pojawić, bo obraz to doktryna wcielona, pełna, stuprocentowa odpowiedzialność – nic z przypadku, nic z zaskoczenia, nic z ryzyka. Stoję przed obrazami i dukam do unudzenia to samo stale. Ani rysunek, ani kolor, ani farba żyć tam nie może – jałowa glina, udeptane pólko. Zatarły się łożyska, znieruchomiało moje malowanie, znieruchomiałem ja sam. (...)

8 stycznia 1984

(...) A z nowych obrazów, które chciałbym namalować, myślę nadal (ile to już lat?) o cyklu „Maryjnym", o Wenus kolejkowej („Matce Polce") i o kolejce („7 etapów"). Kolejka i maryjne to duże, wielomiesięczne przedsięwzięcia – ale może warto by wysilić się i zrobić wreszcie coś ważniejszego, bardziej skupionego i trwałego. Może ten czas, w którym nie wystawia się, w którym nic nie pogania, sprzyjać powinien takim

właśnie długotrwałym zamierzeniom. Charakter przecież naszej produkcji artystycznej jest w dużej mierze wynikiem pośpiechu w wystawianiu, niecierpliwości, żeby za rytmem tego idiotycznego, pozornego ruchu artystycznego nadążyć. Teraz, kiedy ruch znieruchomiał, można czuć się prawdziwiej wolnym i starać się pracować w wymiarze takim, jaki jest potrzebny. Czemu nie namalować jednego obrazu w ciągu roku – ale ważnego, poważnego?

18 stycznia 1984

(...) To jest tak; malarstwem zbliżyć się można do natury – wtedy widać imitacyjność, jakby wtórność obrazu wobec natury. Jeżeli obraz wtedy zostawić, dzieje się tak, jak z tymi aktami malowanymi w 80/81 – są nijakie, są zaledwie odwołaniem się do natury. Nie są aktywne na swój sposób – nie działają same, bezpośrednio, lecz usiłują działać poprzez naturę – a to za mało. Energia odbioru wyczerpuje się na prostym sprawdzeniu, czy obraz „zgadza się" z naturą. Potem prowadzony dalej obraz – obojętne już, czy cały czas w kontakcie z naturą, czy nie – przepycha się dalej, jakby na drugą stronę wzgórza, na przeciwległe zbocze. I wtedy dopiero może przytrafić się, że się obraz staje sobą samym.

Trzeba mieć tę świadomość. Nie wolno opuścić obrazu wtedy, gdy tylko znajdzie się na szczycie, gdy jest po prostu wierny naturze. Trzeba sprawdzić, czy uzyskał już swą własną siłę. (...)

Więc skoro mit „malarskości", pewnego rodzaju kompleks mój wobec malarskości rozsypał się już chyba definitywnie, co z elementów „języka malarskiego" pozostaje, skoro nie płaskość, kolor, faktura?

W miejsce płaskości maksymalna, iluzjonistyczna przestrzenność, a w każdym razie zderzenie wyraźne tego, co przestrzenne, z tym, co płaskie – tutaj moje zapędy naturalisty się odzywają. W miejsce koloru – pierwszeństwo dla waloru. Nie powinienem bać się używania i nadużywania dużej skali walorowej. Czerń w aktach i martwych naturach jest elementem wizualnie najważniejszym. (...) No i kolor lokalny – nie powinienem dłużej sromać się, że dla mnie kolor to barwa przedmiotu. Tam, gdzie – jak w aktach – usiłuję zbliżyć się maksymalnie do koloru lokalnego – koloru ciała i o ciele, o jego krwistości lub bezkrwistości mówić, kolor lokalny staje się kolorem służącym obrazowi w sensie estetycznym i wyrazowo-znaczeniowym jednocześnie. Ta jednoczesność jest najważniejsza. Gorzej, kiedy któreś z zastosowań koloru alienuje

się. Co z fakturą? „Malarskie" w sensie żywej faktury nie interesuje mnie. Nie kocham też gładkości. Nienawidzę moich obrazów w tej właśnie warstwie – ich nijakości powierzchniowej. Odkąd pamiętam, było to zawsze moim problemem. Był okres, kiedy efektownymi sztuczkami malarskimi (gładkie płaszczyzny, farba rozcierana lub kładziona szpachlą) załatwiałem problem. Teraz mnie to odpycha. Ale nie znalazłem dla swoich obrazów właściwego sposobu malowania, kładzenia farby. Świadczą o usiłowaniu zbliżenia się imitacyjnego do natury, ale równocześnie daleko im do perfekcji. Zresztą nie o nią mi idzie – to nie mają być obrazy malowane jak u Ingresa, Dalego, Delvaux – mierzi mnie takie malowanie. Więc, owszem, gładkość i ściszenie faktury – ale konieczna jest naturalność – musi być farba kładziona we właściwy malarstwu olejnemu sposób. Wcieranie farby, próby laserowania i masa niezręcznych, opisowych wędrówek pędzla – to jest to, co sprawia, że powierzchnia moich obrazów jest jakby zwarzona. Musi to być perfekcyjne tam, gdzie o to chodzi, ale i lekkie, położone „po wierzchu", z zachowaniem śladu pędzla tam, gdzie to potrzebne, żeby się obraz nie stał ceratą, żeby nie zjadła go jałowa powierzchnia obrazu, który chce konwencjonalnie kokietować gładkością.

To samo zresztą odnosi się do rzeźbienia. W rysowaniu mniej z tym problemów.

12 lutego 1984

Wczoraj kilku krytyków warszawskich na Prądniku. (...) A. Wojciechowski[25] zwrócił uwagę na akt „Pod ścianą" – że ostry. A „Stojąca" – wymęczona. (...)

25 lutego 1984

Renoir: „Kiedy maluję pośladki i mam ochotę je poklepać, to znaczy, że jest to rzecz skończona".

„Tylko w muzeum można się nauczyć malować."

8 marca 1984

...Lecz nade wszystko – słowom naszym,
zmienionym chytrze przez krętaczy,

---

[25] Aleksander Wojciechowski (1922–2006) – krytyk i historyk sztuki, autor kilku ważnych książek o współczesnej sztuce polskiej.

Jedność przywróć i prawdziwość;
Niech prawo zawsze prawo znaczy,
A sprawiedliwość – sprawiedliwość.
(Tuwim – „Kwiaty Polskie", cz. I)

11 marca 1984

Uwagi A. Osęki o moim malowaniu. (Podobało mu się „Gniazdo", „Pod ścianą" i inne – niealegoryczne.) W przedstawianiu, malowaniu losu ludzkiego – człowieka, rzeczy, pejzażu – zawiera się prawdziwość. Kiksy okropne tam, gdzie usiłuję symbolizować („Ikar" i inne). Zdaniem Andrzeja najlepszy, najpełniejszy mój cykl to „Rekolekcje".

19 marca 1984

W tym całym moim zagonieniu, kiedy zdarza się, że mi kilkunastu, czasem kilku minut brakuje – zdarza mi się lekką ręką wyrzucić cały dzień albo i dwa na picie i jego skutki. Z latami każde zapicie coraz mnie więcej kosztuje zdrowia, czasu, poczucia rujnacji wewnętrznej.

Do tego poczucia dokłada się dzielnie T. rozłupując spokój domowy codziennymi obsesyjnymi seriami podejrzeń. Dom nie jest schronieniem. (...)

21 marca 1984

Malowałem. Obraz, który nic nie znaczy – jest samym wyglądem. Przypomina mi się cytowane przez Kurylukówną[26] moje zdanie (chyba z któregoś z katalogów) brzmiące: „mniej ważny jest wygląd, gdy idzie o znaczenia". Wiem, kiedy i dlaczego było to sformułowane. Szło o sprzeciwienie się jałowości sztuki – formalizmowi i estetyzacji. Oczywiście wyjęte z tego kontekstu zdanie brzmi głupio. Wiem to szczególnie teraz, gdy malując obrazy – obojętne czy takie, które znaczą coś określonego, czy coś nieokreślonego, czy wreszcie nic nie znaczą – dbam głównie o wygląd. (...) Ostatnie akty, gdyby pozbawić je ostrości „wyglądu" – gwałtowności i dosadności, przestałyby istnieć w ogóle. Ten mój odwrót od obrazów-przekazów, tak teraz raptowny, choć niełatwy, jak długo potrwa? Na razie jako samoobrona przed publicystyką

---

[26] Ewa Kuryluk (1946) – malarka, pisarka, fotograficzka.

(od ilu to już lat ciąży na mnie to fatum?), z retoryką, z alegorią – te obrazy spełniają swoją funkcję, ale przecież wiem, że znów mnie dopadnie głód znaczeń.

Z jakim to „wyglądem" tak naprawdę nie mogłem się zgodzić? Z *qualité*[27] malarską? Z ładnością? Z biernością emocjonalną? Chyba z tym wszystkim. *Qualité* – to musi być wartość nie sama dla siebie – musi być wynikiem rodzenia się obrazu, nie sposobem malowania przyniesionym z zewnątrz, uchwalonym z góry. Ładność? Obraz nie musi być brzydki, ale musi odpowiadać naturze – musi być naturalny, nie uładzony. Bierność emocjonalna? No tak. Coś, co jest „wykonane" warsztatowo poprawnie i w sposób „zewnętrzny", chłodny, i co jest do tego ładne – usycha, wystyga emocjonalnie.

Ważny jest wygląd, bo niesie znaczenia. Więcej – on znaczenia stwarza. Tyle że wygląd to nie coś, o co się dba dla dobra obrazu, tylko coś, co odpowiada emocjom w trakcie malowania. Byle co namalowane znacząco – znaczy znacząco, to jest od wewnątrz, z przeżycia. No właśnie. Ważne jest przeżycie, powód wewnętrzny obrazu. Ono gwarantuje, jeśli utrzymane cały czas, i wygląd, i znaczenia. Warunkuje je i zapewnia.

31 marca 1984

Marzenia o dużym obrazie z czarnym tłem. Pewnie powinien się nazywać 7 i 1/2 etapów z życia kobiety. Nie pamiętam, czy poza różnymi (kolorystycznymi i światłocieniowymi) różnicami pomiędzy poszczególnymi kobietami myślałem także o tym, by ich ciała, napięte na początku i gładkie, stawały się coraz bardziej pastwą gumek, tasiemek odciskających się na ciele, na skórze coraz na ich nacisk podatniejszej.

24 kwietnia 1984

Szkic do „Kolejki" – olej – 3 godz.

25 kwietnia 1984

Szkic do „Kolejki" – 7 godz.

---

[27] (*franc.*): jakością.

25/26 kwietnia 1984

Nie chciałem się upić – chyba się udało, niemniej wypiłem wszystko, co miałem w pracowni.

27 kwietnia 1984

Po około 10 godzinach malowania szkicu do „Etapów" (Kolejki) nadal mam mieszane uczucia. Wygląda ten obrazek jak jedna z moich kolekcji – 6 zwierzątek, gołych kobiet, świeci różnymi kolorami na czarnym tle i poza tym nic w obrazie się nie dzieje. A z drugiej strony, w trakcie malowania i w trakcie myślenia o dużym obrazie zapalam się coraz bardziej do zrealizowania go. Wiem, jaki to będzie wysiłek „zrobić" te sześć postaci naturalnej wielkości – utrzymać się w napięciu przez długi czas – to będzie trwało miesiącami. Zobaczymy – na razie szkic podsycha i ciekawe, co dadzą jutrzejsze laserunki – może uda się obraz scalić, odprowadzić z niego to poczucie wyliczanki, upłynnić przejścia między postaciami. W rezultacie, kto wie, czy nie lepsze będą poszczególne segmenty, poszczególne „pory" na trzech płótnach.

Wyposażyć postacie w drobne elementy „kostiumu" – nieco symboliczne, nieco naturalnie przywiązane do etapu.

Dziewczynka – łańcuszek z medalikiem na szyi.

Dziewczyna – pierścionki, makijaż.

Kobieta w ciąży – zegarek na przegubie widocznej ręki.

Kobieta z dzieckiem – okulary.

Baba i staruszka – tu problem czy im coś dodawać, czy jedynie ślady na ciele, pręgi i żylaki pozostaną.

Torby – trzeba popróbować przejrzystych zupełnie ze szklistej folii – ale tu, podejrzewam, wobec wielości koncepcji będzie problem, który dopiero na dużych płótnach można będzie zdecydować.

21 maja 1984

(...) Marzy mi się wielkie malowanie – ponad dwa miesiące czekam na blejtramy i chyba nic z nich nie będzie. A muszę je mieć, żeby to, co czeka na realizację, wreszcie zrobić.

23 maja 1984

We wszystkim, co wywołuje u nas czyste i autentyczne poczucie piękna, jest naprawdę obecność Boga. Istnieje jakby rodzaj inkarnacji Boga w świecie, której piękno jest znakiem. Piękno jest eksperymentalnym dowodem, iż

inkarnacja jest możliwa. Stąd wszelka sztuka pierwszorzędna jest w swojej istocie religijna.

(Simon Weil – z pracy Aldony[28] „U granic wyobrażenia")

Podanie o urlop w ASP.

24 maja 1984

Rys. wieczorny – ostatnie zajęcia w tym roku (w życiu?).

24/25 maja 1984

Co to będzie w tym najbliższym roku? Plany mam wielkie. I zagrożenia mam wielkie. Pożywka, jaką jest przyjaźń studentów, zniknie – pozostanie niechęć, która mnie otacza i ta, która mnie wypełnia. Muszę siebie budować od środka. Nikt mi w tym nie pomoże, przeszkód będę miał bez liku. Własnych, wewnętrznych.

2 czerwca 1984

Obijanie, gruntowanie, klejenie płócien.

3 czerwca 1984

Gruntowanie.

W portrecie „Wprost" od góry czerwona łuna mroczna. Moja twarz – różowa, cielista, wyłaniająca się zza ziemistej. Cieliste ręce i brzuchy postaci. Czerwone refleksy od dołu.

4 czerwca 1984

cd. gruntowania.

Skończyłem 45. I nic. Za późno, żeby chcieć coś zmienić. Toczę się po zboczu bez strachu, z żalem i niesmakiem jedynie, że tak niewiele zrobiłem. (...)

Jedynie to, co dla innych – liczy się. To, co mam – nie ma znaczenia. To, co zrobiłem, ma – ale zrobiłem tyle, ile mógłbym w 30 latach. 10–15 lat to czas zmarnowany.

---

[28] Aldona Mickiewicz (1959) – krakowska malarka, która była dyplomantką Grzywacza na ASP.

5 lipca 1984

Wydawałoby się, że człowiek w miarę upływu czasu coraz lepiej adaptuje się do życia. W moim odczuciu nigdy nie byłem dostosowany – a z upływem lat jest coraz gorzej – coraz bardziej czuję się napięty, wystraszony, przerażony. Było jednak lepiej, łatwiej było żyć. Mimo że zawsze byłem egocentrykiem – a właściwie autystą – nie byłem nigdy w takim konflikcie ze światem, jak teraz. Nigdy dotąd tak się go nie bałem, nie czułem się tak bezbronny.

Poczucie winy, które wzrasta z upływem lat, sprawia, że przyjmuję zawsze pozycję obronną – czuję, że rzeczywistość ogarnia mnie, napastuje, wciąga w siebie. I to samo zagrożenie ze strony ludzi, co i natury. Boję się – nawet więcej lęku irracjonalnego ogarnia mnie, gdy jestem sam w tzw. przyrodzie.

2 października 1984

Wczoraj dowiedziałem się od Leszka, a potem od Tadeusza, że pewnego dnia jakiś mężczyzna onanizował się w sieni galerii na Floriańskiej, wpatrując się przez szybę zamkniętych drzwi w moją „Stojącą"[29]. Niemal więc dorównałem Apellesowi i Zeuxisowi w wyścigu za malarskim pozorem rzeczywistości. Czy to sukces? O tyle nie, że wizerunki gołych kobiet – reprodukcji rafaelowskich gracji i antycznych rzeźb działały na moją chłopięcą wyobraźnię nie mniej niż teraz zdjęcia porno. Nagość jest nagością dla zerotyzowanej wyobraźni i wcale nie trzeba doskonałości w jej wyobrażeniu, by pobudzić zmysły. Lecz jednak w przypadku mojego obrazu sądzę, że przekroczony został próg dzielący piękno i umowność od dosłowności i sugestywności bliskiej rzeczywistości. Zrobiłem w tym obrazie i kilku innych jeszcze ostatnio wiele, żeby zbliżyć się maksymalnie do rzeczywistości. Nie, by zgłębić jej tajemnice, ale raczej w drodze odrzucenia tego, czego wymaga sztuka. Chciałem, żeby to nie był akt, tylko rozebrana postać, żeby to nie była kompozycja z aktem, ale przedstawienie, przywołanie przed oczy rozebranej kobiety. Jakoś to się udało – ale jednocześnie zapaliło się światełko ostrzegawcze.

---

[29] Leszek – Sobocki; Tadeusz – Nyczek; galeria to Galeria „Inny Świat" T. Nyczka i M. Szybista przy ul. Floriańskiej 37 w Krakowie.

15 grudnia 1984

„Kolejka" duża – 3 godz.

16 grudnia 1984

– 2 godz.

17 grudnia 1984

– 1 godz.

20 grudnia 1984

„Kolejka" z natury, p. KK – 6 godz.

21 grudnia 1984

– cd. – 5 godz.

24 grudnia 1984

(...) Złudne poczucie panowania nad sobą, kilka razy przerwany film, zaczynało się od poczucia pustki fizycznej, głodu czegoś mocnego, zachłyśnięcia się – potem to już szło na umór, jak zwykle za prędko, co jakiś czas sny, potem ocknięcie się, ból głowy, kieliszek, malowanie, poczucie winy, bezsilności, zanik woli, by wyjść, iść do domu, kurczowa pamięć o choince, głód, żeby popchnąć obraz, lęk na przemian z pewnością siebie. (...)

26/27 grudnia 1984

Noc, po kilku godzinach malowania i picia (...) To tłumaczenie dla siebie, w którym mowa o traceniu miary, o pogardzie dla kulturalnych namiastek i zgodzie na dotykanie skrajności. Tak jak w malowaniu nie chcę i nie umiem zachować miary. No i stąd to dotykanie szaleństwa duszy i śmierci ciała. Albo odwrotnie.

A jednak podziwiam i marzy mi się kultura i umiar.

31 grudnia 1984

39 godz. malowania „Kolejki".

„Kolejka" cała już zamalowana – jeszcze ani jeden fragment nie jest namalowany. Na razie maluję z rozpędem, z głodem powołania

do życia tych postaci – wiem, że w pewnej chwili zacznę się załamywać w moim głodzie naturalisty – ale dopiero wtedy obraz ma szanse nabrać sensu, który będzie jedynym jego sensem. Jak zwykle przy obrazach postaci ludzkich wielkości naturalnej roboty jest tym więcej, że wszystko, co jest na obrazie, musi być prawdopodobne. I to jeszcze nie wystarczy, żeby obraz miał sens – to dopiero początek. Później musi to co prawdopodobne stać się swoją własną prawdą – na powrót malarską. Dlatego każda postać musi być malowana przez jakiś czas z natury, a potem poprowadzona dalej już bez niej, poza nią.

Tym, co komplikuje sprawę, jest to, że jak zwykle, mimo deklaracji, że mi o to nie chodzi, znów po doktrynersku doprowadziłem obraz – a przedtem myślenie o nim – do stanu, w którym wszystko znaczy. Nie tylko postacie, rzeczy, gesty postaci, ich kolejność i kolor – znaczy też światło, powierzchnia, przestrzeń, znaczą cienie własne i rzucone, miękkość lub twardość rysunku, kąt padania światła. Jest tak, jakbym to nie ja malował obraz, nie ja dyktował prawa, tylko jakbym wypełniał kolejne obowiązki. Z pierwszej decyzji wynika następna – w końcu jest ich tyle, że już nic nie zależy ode mnie, nic już nie może powstać przypadkowo – a jeśli już się przypadek zjawi, to albo jest to taki przypadek, który po chwili okazuje się koniecznością i wchodzi szczelnie w system tego, co konieczne już było, albo naginam go, by funkcjonował jako znaczący. W rezultacie całe moje malowanie, na podobnej zasadzie jak całe życie, staje się jedynie wypełnianiem obowiązków. Ten gąszcz obowiązków, wśród których trzeba lawirować, wypełniać je lub odsuwać na potem, to coś, co mnie kształtuje, nagina i kaleczy, gdzie ja sam jakbym się nie liczył. Jeżeli się im wymykam, to płacę poczuciem winy – jeżeli odkładam, to ciążą na mnie, plączą mi nogi, utrudniają robienie czegokolwiek innego. Jak więc jest z tym powtarzanym przeze mnie stwierdzeniem, że sztuka najpełniej jest domeną wolności? O jaką wolność może tu jeszcze chodzić, na jaką się jeszcze można zdobyć? Głupie to pytania, wiem, niedojrzałe i postawione wadliwie – a odpowiedź na nie jest pewnie możliwa dla kogoś, kto potrafi myśleć w sposób zdyscyplinowany. Ja albo załatwiam wszystko na zasadzie determinizmu, wywlekając uzależnienia z dzieciństwa, albo brnę w poczucie bezsiły wobec czegoś, co mnie wikła, zniewala i wobec czego już za późno, bym usiłował się buntować. Najgorsze w malowaniu jest to, że zadania, wobec jakich staję, przerastają mnie – że już teraz, u początków obrazu wiem, że mu nie podołam, że tyle

będzie w nim miejsc, wobec których jestem bezradny, że będzie to kolejna realizacja połowiczna, pozostawiona w niedokończeniu, budząca wyrzuty sumienia i którą ze wstydem będę pokazywał. Gdzie te czasy, gdzie ze spokojem, a nawet pewnością siebie pokazywałem obrazy o „człowieku bez jakości", lalkach i innych. Malowane były szybko, jak to się zwykło określać – ze swadą, spontanicznie. Ale chowała się moja nieumiejętność rysowania i malowania za gestem malarskim, za efektownością, za „otwartością", którą się chwaliłem i za którą mnie chwalono. Czy to było mniej uczciwe, niż to, co robię teraz? Z punktu widzenia moralnego – podejmowania obowiązku i wypełniania go – tak, było nieuczciwe. Ale po malarsku było uczciwe, bo postawione zadanie – choćby kłamliwe i do moich możliwości nieadekwatne – było realizowane.

Więc tylko różnica w rodzaju konia, na którego właże.

Mam rację, kiedy mówię, że nie jestem malarzem. Bo tak naprawdę nie maluję, tylko wykonuję. Czy obrazy? No tak, ale przede wszystkim kolejne zobowiązania.

1 stycznia 1985

Emocje, które mnie dotykają, kiedy staję przed moim największym w życiu obrazem, rokują dobrze – czuję, że żyję. Okropnie dużo pracy, żeby zaskoczyć siebie samego dosadnością sformułowania. Kiedy przekroczę opisowość, żeby od tyłu zajść wyraz – ekspresję? Kiedy spełnię siebie, żeby dla siebie samego być zaskoczeniem? (...)

2 stycznia 1985

U Leszka rano przy jego obrazach. Mówił o malowaniu oka. Już było, powiada, namalowane – to znaczy oko, rzęsy – tak jak maluje kosmetyczka. A teraz trzeba to wreszcie namalować. To właśnie mój problem – nie tylko ten dawny (różnica między opisem a wyrazem) i nie tylko ten opisywany w różnicy między rysunkowcami a kolorowcami, ale problem, na który napotykam każdego razu, gdy zabieram się do malowania, głównie z natury. Akt – każdy z sześciu tworzących kolejkę na to właśnie cierpi – pojawienie się konturu, skrupulatnie oddzielonych plam przeszkadza figurze wejść w relacje przestrzenne z innymi i z przestrzenią otaczającą. Zanosi się na to, że będę miał do czynienia z kilkoma wyciętymi w dykcie postaciami ustawionymi obok

siebie, zamiast z fragmentem przestrzeni, w której istnieje kilka figur wypełniających przestrzeń i oblanych nią. Bez rozstrzygnięcia tej kwestii obraz będzie kolejną planszą.

Trzeba malować wszystkie postaci precyzyjnie, dosadnie – ale potem traktować obraz jak pudło, gdzie w jednolitej przestrzeni metrów kubicznych (kilkunastu metrów sześciennych) tkwią postacie. Ruchomość światła nie powinna być przeszkodą w czytaniu jedności przestrzeni.

4 stycznia 1985

„Kolejka" – 3 godz. z natury (p. K.), 4 – z wyobraźni.

10 stycznia 1985

(...) Z T. źle, napięcie miedzy nami wisi w powietrzu. Źle na siebie działamy. Piję i maluję. Czy to jest malowanie? (...) Moje malarstwo to czynność zastępcza. Owe rzekomo „werystyczne" akty, które maluję od kilku lat, to zastępczy sposób posiadania kobiety. Gwałcę estetykę, naginam malarstwo, tym razem nie ku publicystyce, polityce, moralistyce (które też były zastępstwem), lecz ku erotyce.

Ale czy ktoś, kto jak Corot maluje pejzaże, nie oczekuje od płótna, że przekaże ono wilgotność powietrza, ruchliwość liści na wietrze? Czy więc ktoś, kto maluje garnki i flaszki, nie ma prawa blaszaności i szklanności spodziewać się na płótnie, a ktoś, kto maluje akty, nie może oczekiwać, że mu płótno przyniesie ciepło biodra, miękkość piersi, zapach? Więc tylko wybór motywu świadczy o mnie – reszta toczy się sama.

(...) A gdzie estetyka z jej prawami? Przecież to, co pisałem o pejzażu i o martwej naturze, to spojrzenie naturalisty, kogoś, kto na przedmioty przedmiotowo, nie „artystycznie" patrzy.

11 stycznia 1985

Trzeci raz dziś na Prądniku. Jest rzeczywiście źle między nami. (...) Dlatego uciekłem w żalu, irytacji, z sercem na gumce, słabym, falującym – ale też tym łatwiej mi było, że chętnie pomaluję jeszcze. Obraz niecierpliwi mnie, wiem, ile jest przy nim do zrobienia i póki co nie paraliżuje mnie to – jeszcze dużo potrafię przy nim robić bez natury, dużo jeszcze wiem – i widzę, co jest do zrobienia. Każda godzina to

popchnięcie obrazu ku przodowi. Później, nie teraz jeszcze, uderzę czołem w mur – tam, gdzie moja wiedza o przedmiocie się kończy i gdzie zaczną się na dobre problemy malarskie. Teraz jeszcze konstruuję tkankę dla obrazu – o obrazie pamiętam, ale zbyt wcześnie jeszcze, by go formułować.

12 stycznia 1985

Pomyślałem o wystawieniu ostatniego obrazu w Akademii, razem z tym, co go poprzedziło. (...) Byłaby to wystawa dydaktyczna o powstawaniu obrazu, o inspiracjach. Bezwstydna, bezbronna, ale skoro stać mnie na malowanie takich obrazów, to i powinienem nie bać się pokazu dydaktycznego. Wystawa byłaby o tym, jak się dawniej malowało – byłaby wglądem w to, co skrzętnie ukrywają artyści teraz – w dodatku szczególnie artyści z Akademii.

„Kolejka" – 3 godz. z nat[ury]. – p. B.G.[30]

13 stycznia 1985

„Kolejka" – 4 godz. z nat. – p. B.G. i M.

15 stycznia 1985

Kilka tygodni trwa napięcie między nami. Kolejna fala Jej bezsenności (moja się wtedy dołącza), potem napięcia, rozdrażnienia, wściekłość wreszcie, podejrzliwość. Wtedy i we mnie budzi się złość, (...) wzmaga się bezsilność, bezradność i wtedy wytryskuje niechęć, determinacja. I równocześnie marzenie o tym, by wrócił spokój, pełnia, zaufanie, by udawało się być sobą i być z kimś, być wolnym i nie być samotnym. (...)

16 stycznia 1985

Muszę zrobić przerwę w „Kolejce". Od 15 grudnia, kiedy zacząłem obraz, do 15 stycznia, kiedy przerywam, malowałem 86 godzin. Obraz jest już postawiony, już widać, jak powinien wyglądać – ale może słusznie będzie, jeżeli dam jemu i sobie odpocząć.

Zadowolony jestem właściwie z dwóch tylko postaci – 4 i 5. Do innych mam pretensje:

---

[30] Nierozpoznane inicjały modelek; w dalszych partiach tekstu podobna sytuacja.

1 – bardzo daleko do celu. Nieprzestrzenne. Skręcić ramiona bardziej w prawo. Wydęcie brzucha. Ręce i nogi płaskie.

2 – gest zły, ale nie wiem, co tu zmienić. Jest sztywny, sztuczny. Może uda się go ocieplić sposobem malowania – jest najzimniejszy. Ważna twarz.

3 – głowa zbyt ładna. Przy nogach dużo pracy.

6 – Jeszcze płaska, jedynie nogi lepsze. Górę pochylić, zgarbić.

Namalować płyty chodnikowe porządnie. To ważne. A co z resztą „tła"? Namalować torby plastikowe. Szelest.

18 stycznia 1985

Lepsze samopoczucie. Z T. dobrze. Oczywiście takie tygodnie jak ostatnio druzgoczą.

(...) Z notatek wynika, że co drugi dzień piłem. Ale nie upiłem się ani raz. Głupieję tylko powoli i zbliżam się do zawału.

19 stycznia 1985

(...) Z myślą o pokazaniu „Kolejki" chłopcom i potem w Akademii widzę (oczami duszy, bo nie mam go przed sobą teraz), co jest w nim do zrobienia. Nie, nie to, co czyni z niego obraz ostry, tam kiedyś, ale teraz, w tej fazie „przygotowawczej", to znaczy takiej, która – kiedy będzie zakończona – zacznie się prawdziwa „działalność artystyczna", kreacyjna. I to muszę zrobić w tych dniach, niestety nie przed naturą.

Chodnik – trzeba poświęcić parę godzin na namalowanie płaszczyzny chodnika. Ciepła szarość, spękania wilgotne, światło na płytach i – ważna rzecz – cienie i pojawienie się czerni. Od góry – szukać jeszcze chłodnej szarości, nieco jaśniejszej od tej, która jest teraz.

Torby foliowe – wtedy je można będzie już namalować. Czy foliowe? A może płócienne, białe zawiniątka, tobołki? Może od czystej, krochmalonej, białej szmatki aż do strzępa zszarzałego? A może folia na początku przejrzysta jak balon, potem mleczna, potem szara, czarna, potem już płócienne woreczki?

Dziewczynka – dużo pracy przy niej – ale pierwsze, to nogi zaledwie naszkicowane. Piegi na nosie.

Dziewczyna – najbardziej „wykończona", lecz i najbardziej drewniano-gipsowa figura lakierowana.

Brzemienna. Coś z tą lalkowatą twarzą koniecznie trzeba zrobić! Nogi teraz ma posypane mąką – namalować uda i łydki prawdziwie – to przecież potrafię.

To samo w tej z dzieckiem – jeszcze bardziej galaretowate nogi i tyłek. Włosy!

W obu sprawdzić cienie. Powinny być chłodniejsze i jaśniejsze – ciało musi nawet i w cieniu świecić. Zwłaszcza brzuch brzemiennej. Cień własny – chłodny (refleks), rzucony – ciepły, czarne cienie u staruszek.

Piąta – prowadzić dalej. Piegi na plecach.

Ostatnia – posiedzieć nad plecami i ciało jeszcze bardziej wiotkie.

24 stycznia 1985

Wróciłem do „Kolejki" trochę sprowokowany uwagami Tadeusza – właściwie jedną uwagą: że ani jedna z postaci nie jest kobietą kwitnącą, młodą i piękną. Przemalowałem w tym duchu drugą postać – jest rzeczywiście młodsza i cieplejsza, ale dzieje się to, czego chciałem uniknąć, nie tylko w tym zresztą przypadku – stała się, mimo urody czy nawet wskutek urody, na swój sposób w obrazie „chłodniejsza" – to znaczy bardziej cytowana, bardziej teoretyczna. Cóż, to mój wiekuisty problem. Te moje obrazy, które mają opierać się na zwykłości podniesionej przez natrętność obrazowania w stronę ekspresji, która jest ciągiem dalszym, wynikiem naturalizmu – więc te obrazy nie są takie, jakimi chciałbym je widzieć. Postacie nie są zwykłe, ciepłe, wiarygodne. Są zbudowane (niezależnie od tego, czy z natury, czy wyobraźni, czy ze zdjęć malowane) na potrzeby obrazu, kompozycji. Nie są powołane z życia, tylko – bo ja wiem? – z albumu, z innych obrazów?

Kompozycja to nie jest u mnie fragment wiarygodnej rzeczywistości, tylko kreacja sztuczna, montaż kilku elementów (figury, chodnik, torby, tło).

Nic nie pomaga posługiwanie się naturą, malowanie z natury. Nie umiem być wrażliwy na to, co widzę – po malarsku. Patrzę przedmiotowo i bezpośrednio przed naturą notuję fakty, nie wrażenie i wyraz. Potem, już nie przed naturą, sklejam notatki w jakąś tam całość dość prawdziwą faktograficznie, ale zupełnie fałszywą przeżyciowo, wizualnie.

Tego już pewnie nie da się zmienić. Usiłowałem się wymknąć z tego kotła przed laty, stosując chwyty, zabiegi malarskie – teraz, właściwie od obrazów malowanych w stanie wojennym, poddałem się – nie jestem w stanie zmienić swego widzenia i rodzaju pracy – więc trzeba robić to, co się da. Ale marzenia moje o aktach malowanych prosto, bez imitowania przedmiotowego – nie spełniły się ani raz i nie spełnią się. Muszę więc na tym poprzestać, ale robić to przynajmniej dobrze – to znaczy bez błędów, bez schematyzmu. Czasem udają się fragmenty i to mnie na swój sposób cieszy i zachęca.

27 stycznia 1985

Zabawne to moje malowanie „Kolejki". Niby widzę ją w całości, myślę o całości – ale jak przychodzi do pojedynczych figur, sklejam je jak mozaikę z kawałków, ulepiam i montuję. Stąd rzeczowość, niby poprawność, ale brak wyrazu całych postaci – ich ruchu, przestrzenności, charakteru. Najbardziej montowana jest brzemienna. Inna rzecz, że nie mogłem się posłużyć aktem w ciąży, więc przy przygotowywaniu posługiwałem się już fotografiami i rysunkami z natury z „markowaniem" brzucha. W obrazie – rude włosy malowane z czarnej peruki, twarz – ze zdjęcia z gazety, szyja – z innego zdjęcia, brzuch i podbrzusze ze zdjęcia pożyczonego, dłonie wg szkicu rąk Lucyny, nogi – ze zdjęcia robionego przeze mnie. Reszta – z opowiadań (sutki ciemne, rozlane, żyły na brzuchu i piersiach etc.) i trochę z modelek.

I jak to może być zborne – a jeszcze bardziej – jak może być żywe. A to jest przecież moja typowa forma pracy.

8 lutego 1985

Wykład Tischnera „Ciało jako podmiot dramatu" (w miejsce „Sztuka a poznanie").

Ciało jako doświadczenie wewnętrzne i doświadczenie zewnętrzne. Dawny dualizm ciało – dusza zastąpiony dualizmem ciała subiektywnego i obiektywnego. Istotną wiedzę o ciele (samowiedzę ciała) daje dramat – dialog z innymi.

Trwoga. Zatrwożenie cielesności – fatum (siła w mroku cielesności). Łaska (antyteza fatum) – siła wynikła ze spotkania dwóch osób. Łaska (chrześcijańska) działa podobnie jak słowo.

Fatum – przekleństwo – mit Edypa – kazirodztwo.

Kazirodztwo – niesamoistność osoby. Klucz dramatu.

Czas biegnie po kole – każde zdarzenie jest początkiem powtarzania.

Męstwo – dar drugiej osoby, obcość, przeciwieństwo samotności kazirodztwa.

„Śmierć jest mądrością ciała" – św. Paweł.

Śmierć może być wyższa niż płodność – lecz jedynie śmierć za kogoś.

Problem cielesności współcześnie: które ciało jest moje – subiektywne czy obiektywne?

21 lutego 1985

Rano – Nowa Huta, dr Mayer – serce – blok.

Notatki przed spotkaniem w KIK-u[31]: Piękno to nie jest to, co mnie interesuje. Wydaje mi się nawet, ze piękno, jego imperatyw – to zniewolenie. Estetyka ze swoimi prawami, zasadami pewnie wchłania i to, co robię, choćbym tego nie chciał. Ale nie godzę się, żeby tylko tymi kategoriami mierzono moje usiłowania i dokonania. Tym, co jest ważniejsze, jest prawda. Gdzie się one spotykają – o tym powinni wyrokować filozofowie, estetycy, teoretycy.

Sztuka jest ekspresją wolności, wolnej osobowości – wolnej od czegoś i do czegoś. Autentyzm – odwaga bycia sobą. Nawet odwaga złego smaku. Tischner: „Myślenie w żywiole piękna". Taka definicja sztuki nie cieszy mnie. Wolałbym: „Odczuwanie w żywiole prawdy".

Tischner mówił, że sztuka, twórczość, nie jest rodzajem bezmyślności – jest myśleniem, lecz w żywiole piękna, a nie prawdy – jak filozofia. Myślę, że sztuka nie jest bezczułością i że problem prawdy nie znika z jej pola widzenia.

Dla filozofów estetyka załatwia cudownie problem sztuki. Jest to sposób na budowanie harmonii. Dla ludzi, popularnie, także piękno to to, o co artystom chodzi i czego od sztuki (i tylko tego) oczekiwać i wymagać można. Wreszcie i władza, ta która ogranicza wolność i decyduje o jej zakresie – także na piękno od artystów czeka.

(...) Totalitaryzm albo nie interesuje się sztuką (chlubi się jej swobodą), albo stawia jej wymagania. Z reguły oczekuje jedynie uświetnienia,

---

[31] Klub Inteligencji Katolickiej.

dosłownego lub niedosłownego. Rację ma Zagajewski, że totalitaryzm ułatwia problem, nie tylko wyznaczając tematy, lecz także dyktując (przez negację) formę. Niebezpieczeństwo autocenzury, kryptojęzyka: podniesienie w stronę piękna (uogólnienie) zwalnia od zarzutu brzydoty, prostactwa, dysydencji. Prawda kwestionowana w totalitaryzmie jako relatywna, dialektyczna. Cynizm w modzie.

Określenie prawdy przez negację kłamstwa. Funkcja sztuki – dramatyzm, wskazywanie zła, grzechu (piekło w „Sądzie Ostatecznym", potępieni) – efektowniejsze. Mdłe sformułowania postulatywne („Raj"). Piękno „Okropności wojny" Goi.

22 lutego 1985

Wg Tatarkiewicza (6 pojęć[32]):
Hegel: Piękno jest zmysłowym przeświecaniem idei.
Borowski: Piękno to miłosne widzenie prawdy.
Staff: Kto pójdzie za prawdą – rzuci piękno.
15 – wernisaż wystawy u Dominikanów.
19 – spotkanie w KIK-u „Sztuka i wolność" z P. Olszówką – filozofem i Staszkiem Rodzińskim[33].

7 marca 1985

Dwa ostatnio spotkania dyskusyjne – jedno w KIK-u na temat „Piękna i wolności", drugie u Dominikanów w związku z wystawą „W stronę Osoby". Po obu, szczególnie po tym drugim okropne uczucie (...) Szukam gruntu pod nogami zamiast pływać. Nie podejmuję tematu tak, jak został sformułowany, tylko stale w ten sam sposób brnę na mielizny tego, co już dawno obmyśliłem, co „samo się" mówi. Nie potrafię zapanować nad tokiem myśli.

8 marca 1985

(...) I znów jestem blisko śmierci. Za mgłą znalazły się rzeczy, które mógłbym zrealizować. Nie bardzo wiem, co to miałoby być. Tego du-

---

[32] Ściślej: „Dzieje sześciu pojęć – sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne" (Władysław Tatarkiewicz, Warszawa 1975).

[33] Stanisław Rodziński (1940) – malarz, krytyk sztuki, pedagog, wieloletni rektor ASP w Krakowie.

żego obrazu chyba nie byłbym w stanie – taki, jaki jest, pokazuje już to, o co mi chodziło. Ale skończyć się nie da.

9 marca 1985

„Kolejka" – 3 godz. z nat. p. U.C.

13 marca 1985

Nawrót napięć T. Czy to już tak będzie zawsze?

14 marca 1985

Zdecydowałem się pokazać w Akademii „Kolejkę" choćby nie była całkiem skończona. Bo chyba nie będzie, za dużo pracy przy każdej postaci, przy całości, a nawet przy koncepcji. Co z tłem, co z tymi nieszczęsnymi torbami, siatkami? Może jednak zróżnicować, bo na co mi trzymanie się kurczowe, doktrynalne jednego przedmiotu? Ale jak w takim razie uniknąć natręctwa symboliki przedmiotów, kiedy wszystko, co się w obrazie znajdzie, będzie od razu znaczyło. Może właśnie trzeba by jakiekolwiek realne przedmioty, żeby owszem znaczyły, ale nic więcej, tylko surową realność.

Więc na początek: dziewczynka z torbą foliową przezroczystą. Lekką od powietrza, pustą jak balon. Folia zupełnie przejrzysta. Dziewczyna – no właśnie. Może reklamówka bardzo barwna, taka z dżinsów albo z czegoś innego, kolorowa, też duża, może raczej płaska. Staruszka – z siatką pustą. Albo ze szmacianym sflaczałym tobołeczkiem. Kobieta obok niej – albo siatka plastikowa, albo torba z ceraty ciemna, czarna, z połyskiem. Kobiety w środku: torba foliowa różowa dla tej z dzieckiem, a dla ciężarnej płócienny worek czysty z zaprasowanymi fałdami. Ale chyba odwrotnie – worek (zawiniątko) dla tej z dzieckiem, a dla ciężarnej różowa... co? Folia? Tak, niech trzy pierwsze mają worki foliowe – bezbarwny u dziewczynki, kolorowo reklamowy dla dziewczyny, ostro różowy (zimny) u ciężarnej. Potem, kiedy zjawia się dziecko, zaczyna się inny etap. Biały worek z płócienka, pieluszki. Ciemna torba ceratowa, plastikowa – z tych sztywnych. Siatka plastikowa pusta, przezroczysta, prawie niewidoczna. A może przedostatnia kobieta z siatką sznurkową? A może ze zmiętą szmatką? Tamta z dzieckiem – płótno czyste, krochmalone – ta zmięta, dziurawa, cerowana szmata. No i to wszystko powinno być malowane z natury.

Szkoda trochę tego efektu ujednolicającego (plastik przezroczysty, płótno białe lub plastik różowy).

Bardziej jeszcze szkoda tęczy. Swoją drogą, może by pomyśleć o niej gdzieś na wysokości siatek, między nimi, w mroku. U dołu, za nogami stojących czerń jest konieczna. Potem (może) tęcza. Nad nią rozjaśnienie – i co? Może błękit nasycony, kontrastujący z ciepłem ciał?

No i obraz rozsypie się zupełnie.

Więc z tęczy trzeba zrezygnować. Natomiast może jednak spróbować po czerni przejść do błękitu ciemnego, głębokiego, spokojnego? To by trzeba było wypróbować.

Najpilniejsze jest namalowanie z natury dziewczynki. Głowa i cała postać. U dziewczyny tylko jeszcze nogi i ręce. U ciężarnej – nogi, dłonie, głowa. U tej z dzieckiem – plecy, twarz, ręka. U piątej – plecy. U ostatniej – plecy, łydki, stopy.

Obiecywałem sobie co prawda po ostatnim spotkaniu u Dominikanów, że nie będę już gadał publicznie – ale trochę wrobiła mnie p. Kasia z tym swoim Tow. Higieny Psychicznej. Jeżeli dojdzie do spotkania, to trzeba by to, co mam do powiedzenia, ułożyć wzdłuż myślenia o moich własnych doświadczeniach z traktowaniem sztuki jako sposobu na uczestniczenie w życiu społecznym, sprzeciwianie się – kłamstwu przede wszystkim.

Zaczęło się od ataku na estetykę – na ten sposób traktowania sztuki, który pomija wszelkie jej inne niż „czyste", artystyczne funkcje. Potem mówi się o egzystencji i coraz bardziej o sprawach społecznych i politycznych. To się rozkręca, rozpędza. Wreszcie jest rodzaj odzewu, reakcji. Interweniuje cenzura – to znaczy, że treści są zauważalne. Krytyka, ludzie. Reaguje źle środowisko, to też znaczy, że coś tam się zawiera.

Wreszcie zwycięstwo. Wtedy wziąłem się za akty i swoje malowanie prywatne, intymne. Okazało się wnet, że znów zwyciężyła siła. Nie ma z kim się spierać, kłócić. Rezygnacja? Czy da się zrezygnować?

16 marca 1985

Dedykować „Kolejkę" Hoffmannowi.
Jeszcze raz o torbach:
dziewczynka – przejrzysta folia, jak balon,
dziewczyna – złota folia,

brzemienna – czerwone płótno, czerwona folia (**różowa folia**?),
z dzieckiem – różowe płótno – **białe płótno**,
pani – **torba płócienna** (torba papierowa),
stara – **torba papierowa** – siatka.

19 marca 1985

„Kolejka" z natury – p. A.Z., p. K.K.

Po wizycie Tadka N. obraz się sypie. Rzeczywiście, tyle już nagadałem w nim, tyle razy powtórzona jest ta prościutka zasada – upływ czasu, że dokładanie jeszcze kolejnej wyliczanki w postaci toreb, worków, siatek – jest czymś nieznośnym. Przyjdzie, jeśli nie wymyślę nic innego, zlikwidować je w ogóle. Ale nim to zrobię, trzeba spróbować zabiegu połowicznego – wtopienia ich w tło tak, żeby były tylko wyznacznikiem przestrzeni i światła, lecz żeby nie były znaczące. Powinny majaczyć z tyłu, czasem wątłym lśnieniem, czasem smugą draperii, siatki, worka... ? A przy okazji – byłoby nieźle przytopić w cieniu także skrajne postacie – dziewczynki i staruszki. Wtedy obraz uzyska swoje centrum, będzie trochę jakby widziany przez soczewkę, straci „kontynuacyjność", ale stanie się bardziej rondem, karuzelą. I wtedy rzeczywiście te majaczące w mroku torby może wytrzymają. I w ogóle zasada powinna być taka, że skrajne postacie wyłaniają się z ciemności (dziewczynka), zapadają się w nią (staruszka), a centralne są z ciemności światłem wyrwane. Te pośrednie też powinny się wynurzać, lecz łagodnie, nie ostro – ale też nie tonąć w półmroku. Problem w tym, że postacie skrajne to te najmniej barwne, ziemiste, lecz walorowo najjaśniejsze – trzeba to umiejętnie zrobić. Powinny być chłodne – a potem ku środkowi kolor coraz bardziej gorący.

21 marca 1985

„Kolejka" – 2 godz. – p. K.K.

19 – spotkanie w HaPe – udane, choć mało ludzi – połowa to moja pracownia. Chyba udało mi się być bezpośrednim. Nie mam niesmaku. Czyli Higiena Psychiczna działa.

23 marca 1985

„Kolejka" – 3 godz. – p. U.C.

25 marca 1985

Młodzież koniecznie musi główkować. Nie z przeżycia, ale z przemyślenia czerpie – nie ufa temu, co proste, doświadczone, zrozumiałe, lecz dąży do kombinacji, spiętrzeń, komplikacji. Ja też taki byłem. Wydawało mi się, że schowam swoje lęki i słabości za intelektem. Bo intelekt dało się gimnastykować – przynajmniej pozornie.

26 marca 1985

Pogrzeb Bebka[34] – Rakowice. Kilkaset osób – może pół tysiąca, może więcej. Niepozorny człowiek, skwarek taki suchy, spalony, pomarszczony – coś z diabła. Bystrość, uwaga i pęd do ludzi. Tylu im pomógł, że się nad grobem pomieścić nie mogli. A przyszli nie dlatego, że wypada, ale (jak T., która płakała), że stracili pomoc.

28 marca 1985

Nie ilość, ale jakość jest ważna. Nie ilość życia także, ale jego jakość.

Każdy dzień ujemny liczy się za dwa dodatnie. Dodatni, dobry dzień zbliża może bardziej do śmierci, ale nadaje jej sens. Jestem, staram się być optymistą, tym, który buduje. T. specjalizuje się w burzeniu. (...) Jakość sprzedaje za ilość. Ilość to **mieć**, jakość to **być**.

30 marca 1985

„Kolejka" – 3 godz. K.K.

31 marca 1985

– 3 godz. – Dominika[35].

3 kwietnia 1985

– 2 godz. – p. A.Z.

---

[34] Jan Mitarski zwany Bebkiem (1920–1985) – krakowski psychiatra, uczeń i kontynuator Antoniego Kępińskiego, znawca i entuzjasta terapii przez sztukę, przyjaciel artystów.

[35] Dominika Nyczkówna (1975) – pozowała do postaci dziewczynki w „Kolejce".

10 kwietnia 1985

Ta władza naprawdę jest silna, której posłuszni ludzie są weseli (Tacyt). Im bardziej chore jest państwo – tym więcej w nim ustaw i rozporządzeń (Terencjusz).

Dziesięć dni malowania przede mną. Wiem, co mam robić, ale jak się mówi – nie wiem, w co ręce włożyć. Jestem bezradny, tyle do zrobienia. Głównie w tym, co najtrudniejsze, to znaczy w zbudowaniu obrazu jako całości – tło etc.

Ale jeszcze, póki co:

Dziewczynka – roboty najwięcej. Głowa bezsensowna, gipsowa – ocieplić. U dziewczyny – stłumić kontrasty. Ta w ciąży – cały czas nogi gipsowe. Głowa do dupy całkiem – malować z natury. Najmniej problemów z tą z dzieckiem – tyle, że jest jedynie poprawna. Baba – za łagodne walory. Włosy! Staruszka niezła – ale jeszcze bardziej ją unurzać w mroku. Ma to być zmierzch. Żylaki!

A co do całości: „ruszyć" tło. Jeżeli nic innego nie wymyślę – podmalować bielą i przelaserować czernią. Faktura, zróżnicowanie czerni. I torby – wykorzystać (rada Jacka G.[36]) geometryczną, „krystaliczną" strukturę folii dla zrytmizowania (skonstruowania) tego, co poza aktami. Nadmiar pionów przy braku poziomów, skosów geometrycznych, prostokreślnych.

Wynalazek dnia dzisiejszego: na pierwszym obrazku wilgotne, miękkie płyty chodnikowe, na ostatnim – wyprażone, twarde, spękane.

17 kwietnia 1985

Okrutnie daleko, coraz dalej koniec kolejki. Chyba jej nie skończę.

(...) Różny jest stosunek do śmierci – mój na tym polega, że myśl o niej w jasnych dniach mobilizuje mnie – wściekły jestem, że tak mało czasu mi zostało, jestem aktywny, cały dla działania. A w ciemnych dniach godzę się na to, że mnie nagle szlag trafi. (...)

Wracając do kolejki: I – gęba cały czas pomylona. Tak jakby miała jak bokser coś w pysku. Jedynie nogi jakie takie – reszta z dykty zrobiona. Ręce, ramiona nijak się do przestrzeni nie mają. Cipa z papieru. II – ręka na biodrze zwiędła jak sucha natka pietruszki. Stopy w ogóle nie nama-

---

[36] Jacek Gaj (1938) – krakowski grafik, profesor ASP w Krakowie.

lowane. Cała zbytnio świeci – cofnąć ją laserunkiem czarnougrowym. III i IV – cienie jeszcze głębsze i refleksy silniejsze.

18 kwietnia 1985

(...) Nigdy chyba jeszcze tak nie byłem namiętnie, łapczywie zachwycony światem. Chyba jest to chore.

Moja mądrość i moja głupota, moja namiętność i moja oschłość, moje widzenie ostre, bogate, czułe i moja ślepota, moja obojętność dla ludzi i świadomość, że są dla mnie – i dla świata wszystkim. Moja wrażliwość i moja nieobecność. Moja radość i moja rozpacz. Moje dobro, dobroć moja i złość, niedobroć, moja solidarność i moje sobkostwo, moja pracowitość i moje lenistwo. Moja odpowiedzialność i niefrasobliwość. Mój altruizm – oddanie ludziom i mój egoizm – żarcie życia jako daru szczególnego dla mnie i tylko dla mnie.

Moje widzenie obrazu okropne, bezlitosne. Nie ma na czym oka zatrzymać. Wszędzie karykatura, kłamstwo, nieumiejętność. Widzieć znaczy rozumieć. Rozumieć i widzieć, wiedzieć – toż to przecież wystarczy, żeby móc. A jestem odrętwiały, nie mogę, nie wiem odkąd zacząć. Więc co? Pycha mnie rozpiera, chęć doskonałości? Nie, na Boga! – malutka chęć, pragnienie poprawienia błędów. Ten obraz to zbiorowisko błędów. Dlaczego je widzę? Dlaczego patrzę na obraz tak przedmiotowo? Dlaczego nie miłośnie? Przecież tak być nie może, żeby nie cieszył w żadnym calu, żeby był tylko wyrzutem. Czy skrzepię się jeszcze kiedyś i go ZROBIĘ?

Cały ten pokaz w Akademii to wielka histeria i nieporozumienie. Zaproszenie do mnie, do mojego mięsa i mojej duszy, rozdarcie, nienawiść do szczelności innych. Moja bezczelność jest niby siłą – ale siłą chorą – nie umiem dla ludzi być po ludzku, narzucam im się, bryzgam sobą. Siła to czy słabość? Co tu jest zdrowe?

(...) Ludzie nie potrafią się cieszyć bezinteresownie. Zawsze jakieś afery, sprawy przyziemne – dywany, meble, podróże, dacze, dacie. Mało jest czystej radości. Dużo zmartwień, topienia się. Dlaczego? Czemu nie pchnąć głębiej drzwi – tuż za rozpaczą jest zachwyt, tuż za beznadzieją – ufność. Ufność? W co, na Boga? Frajda po prostu, nic więcej, nic na potem. Jedz teraz, a potem zdechniesz z głodu. Nie da się nadpić, nadjeść. Nadżyć. Nadkochać.

Dni ciemne nadchodzą. Może noce. Ciesz się głupio, zachłystuj się, lataj jak latawiec, dematerializuj się – kto ci to zafundował, kto ci na to

pozwolił? I może nie myśl o tym, co po tym. Może stań się dzieckiem, wyrzecz się pamięci. Ciesz się.

Ale przecież to wszystko przez łzy. Wszystko nieszczere, zamaskowane. Ukryte. Nieprawdziwe.

Co jest prawda? Znów mam gotowe odpowiedzi. Prawda – od Tischnera to wiem, za Arystotelesem – jest byciem bardzo. Co jest bardzo, jest prawdą, co jest nie bardzo, nie jest prawdą, co w ogóle nie jest – jest kłamstwem.

No więc moją prawdą na teraz jest bardzo być w środku tego, w czym jestem. I jest to dla innych nieprawda albo kłamstwo – a ja tak bardzo jestem. (...)

20 kwietnia 1985

(...) Obraz – poprosić o kilka dni zwłoki, tym bardziej, że chyba katalog jeszcze nie wydrukowany. A poza tym rysunki jeszcze trzeba przebrać, uporządkować.

W obrazie, jak pamiętam, według ważności:
– głowa dziewczynki (cofnąć w cień)
– stopy dziewczyny
– dłonie dziewczyny
– dłoń brzemiennej
– stopa matki
– włosy obu ostatnich
– łydki, stopy staruszki
– worki foliowe
– bruk, płyty chodnikowe
– krzyżyki i inne rekwizyty
– tło – czerń na dole.

21 kwietnia 1985

Malowało mi się spokojnie i dobrze – pierwsze skrzydło prawie skończone. W drugim pracy niewiele. W trzecim też. Tło z grünumber[37] trochę tablicą się stało, równie płaską jak czarna, ale mniej przestrzenną. Przy takim tle jednak dużo roboty.

---

[37] Umbra – farba malarska w kolorze ziemi (stąd w żargonie malarskim zwana „ziemią"), tu w odcieniu brunatnozielonym.

22 kwietnia 1985

Ciąg dalszy spokojnego (choć już nie tak) malowania. Jutro i pojutrze znów cały dzień przy mamie. Obraz nabrał już takich cech dziś, że trzyma się kupy i jest efektowny. Błędów i braków cała masa, część jeszcze uda się zrobić, bo wiem jak – reszta będzie, już potem, wymagała ponownej dłubaniny. Stopy, dłonie, włosy, ale także całe partie torsów (dwa pierwsze akty), nóg i pleców (dwa drugie). Chodnik też cały do namalowania porządnego.

Spróbuję całość – zwłaszcza drugi i piąty laserować po prostu czernią z umbrą naturalną, żeby je trochę cofnąć.

W domu nadal napięcie. To, co ja zawiniłem, to znam – ale widzę, ile niechęci, agresji i chorej głupoty z jej strony.

24 kwietnia 1985

Po wczorajszym malowaniu „Kolejki" (a także dwóch dniach poprzednich) jest już w takim stanie, że choć nadal nieskończona, mogę ją bez wstydu pokazać. Obraz nie ma jawnych błędów, trzyma się kupy, trochę na zasadzie zlepienia elementów tłem, ale gdybym chciał być uczciwy, to dwie postacie centralne trzeba by było skonstruować na nowo. Od bioder w górę obie za mało odchylone są do tyłu. Jedna ma do dźwigania brzuch, druga dziecko – a ani w jednym, ani w drugim przypadku nie ma się uczucia ciężaru. To ważne dla obrazu, dlatego, niestety, później trzeba to będzie zrobić.

Dobrze zrobiły wprowadzone wczoraj refleksy na dwóch pierwszych postaciach. Do namalowania są jeszcze torby plastikowe (lekki laserunek bielą) i płyty chodnika – nareszcie są zaledwie naszkicowane (kontynuować nadal wilgotność po lewej i suchość po prawej stronie.

No i tzw. tło – mój problem od lat ten sam. Nie maluję obrazu tylko postacie – i potem szukam tła.

26/27 kwietnia 1985

Od kilku dni „poprawiam" stare rysunki do „Kolejki". Zakłamuję. To, co było rysunkiem roboczym, którego powstanie warunkowane było celem – to znaczy obrazem, było rozwiązaniem obrazu – teraz jest ubierane w kostium samowystarczalności. Były to rysunki pełne błędów, złe – bo innych nie potrafię robić, nieefektowne. Teraz, kie-

dy trzeba je pokazać – i to w szkole, gdzie nie mogę ujawnić swoich nieumiejętności – przerabiam je. To znaczy udaję, że umiem rysować. Tam, gdzie są błędy – poprawiam. Ale tak, jak poprawia artysta współczesny – to znaczy jak czegoś nie umiem narysować, chowam się za chwyt stylistyczny. Rysunki z pozoru stają się cwane, efektowne. Jest to jawne kłamstwo – na usprawiedliwienie (poza wstydem, którego usprawiedliwić się nie da) mam to, że jest to zajęcie ciekawe – jak z nudnej wyliczanki i nieudolnych rysunków postaci i tła zrobić całościową kompozycję. Wybieram to, co lepsze i staram się zachować. Resztę topię w papraninie farby, która zakrywa ołówkowe błędy (ołówka zmazać się nie da, bo utrwalony) i dodaje rysunkowi dramatyczności. A poza tym, te rysunki są mi już niepotrzebne, bo obraz wie już sam, dokąd ma iść, ja natomiast w rysunkach mogę sobie pokombinować, jaki by ten obraz mógł być, gdybym gdzie indziej szukał efektów i wartości. Jest to trudne – tchnąć ducha w martwe „kolekcjonerskie" rysunki. Nie umiem tego, nigdy nie umiałem – zawsze uciekałem do stosowania czarnej apli tam, gdzie nie radzę sobie z rysowaniem. A żeby nie była to apla, udaję romantyka, caravaggionistę[38] światłocieniowego. Poza tym moje rysunki w swoim pierwszym stanie są takie, jakby robił je ktoś, kto potrafi rysować perfekcyjnie, tylko że nie potrafi. To znaczy dążą do bezbłędności, a 2/3 w nich to błędy.

Powinienem spróbować postąpić uczciwie i po prostu zakryć gładkimi płaszczyznami to, co złe. I tyle. Bez udawania, że tak być miało od początku. Zobaczymy w 4 pozostałych. Na razie przerobiłem 4.

28 kwietnia 1985

„Kolejka" w stanie takim, że trudno będzie do niej wrócić, jeżeli teraz zrobię przerwę. Poza rażąco źle namalowaną głową dziewczynki, reszta jest jaka taka. Ale ta jaka takość wymaga uważnego powrotu prawie do wszystkich miejsc. Wczoraj laserunkami złapałem całość obrazu, wyszły na pierwszy plan centralne postacie, boczne skrzydła cofnęły się w półmrok, stworzyła się trochę wypukła przestrzeń, kołowa, tak jak chciałem – by pierwsza postać wynurzała się, a ostatnia zanurzała w ciemność.

---

[38] Od Caravaggia (1571–1610), włoskiego malarza wczesnobarokowego, mistrza światłocienia.

Dużo martwych, gipsowych fragmentów (nogi II i III). Tło, choć lepsze, nadal nie związane z figurami – niektóre są wykrojone jak z dykty i nic tu nie pomoże wewnętrzny modelunek, gdy krawędzie, mimo ich zmiękczenia, wyrzynają się jak laubzegą, odcinają od tego, co za nimi. Powietrze nie opływa figur, nie obejmuje ich.

Po południu – Krościenko. Śnieg. Zimno. Serce niemożliwe.

29 kwietnia 1985

Dzień w Krościenku. Dom, ogród. Wieczór, do nocy – rozmowa z T. Cały dzień dobrze, potem narastająca agresja, wybuch nienawiści. Co Ona odreagowuje? O co tu chodzi tak naprawdę?

(...) Serce od tygodnia w zupełnej rozwałce. Mięso.

30 kwietnia 1985

Po południu – powrót z Krościenka. Z takim sercem można chyba przeżyć parę miesięcy, choć to i tak dziwne – jechać z silnikiem, który cały czas strzela – ale nie parę lat. Szkoda, bo mi się jeszcze chce, jeszcze mam dużo pomysłów. Chociaż nie dla innych, ale dla siebie, więc nie takie ważne. Trochę tak, jakby mi kazano wyjść z odwiedzin, gdzie bardzo miło.

3/4 maja 1985

Bardzo pouczające dla mnie to moje ostatnie spotkanie z własnymi rysunkami. Kiedy je robiłem, zarówno te z natury, jak i te z wyobraźni, potrzebne mi były jako elementy obrazu lub żeby sobie obraz wyobrazić. Były zastępcze w stosunku do późniejszego obrazu. Były cały czas jakby rysunkami roboczymi, które żyć miały tym samym życiem, co obraz, który potem miał nastąpić. Nie dbałem o nie zanadto – tyle tylko, ile potrzebne mi było, żeby zbliżyć się (cały czas zastępczo) do malowania.

A teraz, kiedy trzeba je pokazać, patrzyłem na nie z zewnątrz. Jak na eksponaty, na realizacje. I straciły to, co miały. Obraz dawno je przegonił. Stały się niepotrzebne i w dodatku złe, kompromitujące – ani poprawne, ani efektowne. Po prostu takie, jakich się nie pokazuje. Zacząłem się do nich zabierać z zamiarem zrobienia z czegoś, co było „projektem" jakby, co nie było rysowaniem, bo w perspektywie było to, co ważniejsze, to znaczy malowanie, ani też nie było malowaniem – otóż zapragnąłem z czegoś, co nie pretendowało do samoistności,

samowystarczalności – realizacji artystycznych. Kłamstwo – o tym już pisałem. Wyduszane z siebie, nieautentyczne chwyty. Pewnie tak robi wielu artystów, żeby wszystko, co robią, miało cechy spontaniczności i było kreacją na pokaz. Więc, że kłamstwo – to wiem. Ale dlaczego one aż tak złe? Dlatego, że ten sposób traktowania rysunku, wyłącznie jako służebnego, doprowadza do zamordowania tego, co w każdej pracy twórcze.

Zamordowałem, zgwałciłem swoje rysowanie. Uodporniłem się na to, co z warsztatu samego płynie. Sam nauczam, że wszystko, co się robi, winno się czynić z miłością do tego, co się robi – a sam oddaliłem się emocjonalnie od rysowania (w jego trakcie) w stronę spodziewanego obrazu.

Nie mam łatwości rysowania poprawnego (a o takie mi szło). Nie mam też swady rysownika wrażliwego na linię i plamę, na te elementy, które niekiedy w trakcie pracy same się zjawiają i stanowią o jakości estetycznej rysunku. Oddzieliłem poznanie typu przedmiotowego (naukowego) od twórczości, od poznania artystycznego.

I trzeba mieć odwagę nie oszukiwać, tylko pokazać to, co za mną – takie, jakim było. Za wyraźnie widziałem obraz, żeby się w rysunkach coś ciekawego, żywego przytrafić mogło. Pewnie tak jest z „realistami", którzy, jeśli dysponują dobrym warsztatem i uzdolnieniami, to ich rysunki tę samą mają wartość co obrazy, lecz jeśli jej nie mają, to powinni ze wstydem swoje rysunki „przygotowawcze" wyrzucać.

Dziwna to przygoda. To tak, jakby myśląc o kimś innym, być „na razie" zastępczo z inną osobą. Rysunki obrazowi się przydały. Lecz obraz rysunkom zrobił krzywdę nie do odrobienia – zadusił je, zamordował.

4 maja 1985

Transport obrazów do ASP. Montowanie wystawy.

Trochę ulgi po wystawie. Podwójnej – bo wygląda jako tako, w każdym razie jednoznacznie i intensywnie – i po drugie – bo wreszcie w pracowni nie straszy mnie ten obraz, który od kilku miesięcy stał się dla mnie tyleż frajdą i czymś fascynującym, co wyrzutem, ostrzeżeniem i zobowiązaniem.

Ze wstępu do katalogu – pisane w kwietniu – 10/04, datowane 13 marca 85:

Już za miesiąc będę musiał wystawić „Kolejkę" w Akademii. Wiem, że nie uda mi się jej skończyć. Kiedy zaczynałem w grudniu, wiedziałem, że choć obraz niezbyt skomplikowany, prosty, prościutki nawet i naiwny w pomyśle, to trzeba przy nim, jak przy każdym innym, bardzo dużo godzin spędzić. Liczyłem, że na wiosnę będzie gotowy – i przeliczyłem się. Za duży i jak na mnie wcale nie taki łatwy. No, ale obiecałem wystawić i uparłem się, żeby go pokazać, właśnie ten obraz i w dodatku razem z tym, co go poprzedzało – ze szkicami, rysunkami, wersjami. Bo pomyślałem sobie tę wystawę jako pokaz pracowniany. W pracowni często zdarzało mi się pokazywać obrazy w trakcie malowania – dlaczego by nie spróbować powtórzyć tej sytuacji poza pracownią? Pewnie w żadnej innej galerii nie odważyłbym się tego zrobić, ale tu, w Akademii pełnej sztalug z zaczętymi obrazami, w tej wylęgarni obrazów rzecz wydaje się być czymś naturalnym. (...)

Skąd się wziął ten obraz? Z kolejek – z tych, które widzę bez przerwy i w których sam stoję. Także z tych, które namalowałem. I z tych, które widziałem namalowane. I z wezwania, które na początku stanu wojennego przeczytałem w gazecie: żeby postawić pomnik Matce Polce. Pomniki, Jubileusze, Dni Kobiet, czyny, odznaczenia, upamiętnienia – to rzeczywistość gazetowa, więc pomyślałem o innej, dotykalnej. I jeszcze: wziął się ten obraz z motywów, jakie pojawiały się często w średniowiecznym i późniejszym malarstwie, z moralitetów takich jak *Vanitas*, Narodziny, Życie i Śmierć, Młodość, Dojrzałość i Starość... i tak dalej. I z własnego odczuwania upływu czasu, mijania życia. I wziął się z potrzeby namalowania jeszcze raz aktu, kilku aktów naraz. I jeszcze pewnie z innych nieuświadomionych potrzeb – w tym także ze śmiesznej chęci zrobienia dużego obrazu. (...)

Teraz, kiedy to piszę, te trzy stojące w pracowni płótna, każde wielkości drzwi, irytują mnie wciąż jeszcze widoczną nieporadnością, doktrynalną sztywnością, uczniackim dążeniem do poprawności (przecież tu jeszcze, po tych z górą dwustu godzinach malowania, niczego niemal innego nie robiłem poza bezustannym poprawianiem błędów). Maluję po części z natury, po części z fotografii, z pamięci, ze swoich rysunków, z wyobraźni, z uwag tych, którzy mnie odwiedzają. Wchodzę w te potrójne drzwi prawie każdego dnia od trzech miesięcy. Czasem otwierają się szeroko, czasem zastaję je zatrzaśnięte tak, że nie sposób ich uchylić. (...)

Nie wiem, czy są emocje silniejsze i bardziej długotrwałe, czy jest jeszcze coś innego, co jak malowanie daje poczucie wolności równoczesne z poczuciem wypełniania obowiązku. Bo przecież nie o skończony obraz chodzi – choć celem skończenie – tylko o rozwiązywanie zadania. I im zadanie trudniejsze, tym emocje większe, radość tym pełniejsza.

Różne są trudności w malarstwie i nie da się ich porównać, bo każdy malarz jest osobny, jest inną osobą; ale myślę, że największą trudnością, kryjącą w sobie najwięcej radości, jest trud przyznawania się w malarstwie do siebie.

7 maja 1985

Rozmowa z Adamem H. na temat granic, do których sztuka może sięgać w dziedzinie etyki – w związku z moim obrazem w ASP.

8 maja 1985

Dziwne to wszystko. Depresja T. wydawało się, ustąpiła. Ale okazuje się, że albo to nieprawda, albo pozostawia po sobie – tak jak morze, które się cofa – szlam na brzegu. Ten szlam to permanentna niechęć do mnie, nienawiść nawet, lecz także dziwne, karykaturalne widzenie przez Nią Jej samej. Niepewność i poczucie zagrożenia, kompleks niższości i sfrustrowana ambicja – wszystko to daje w sumie obraz jej samej rozdęty do nadludzkich rozmiarów. Dwie skrajności sąsiadują ze sobą – poczucie słabości i poczucie mocy. Kłamstwo i mit, którymi karmi siebie i usiłuje karmić mnie, to cechy, które miała zawsze. Teraz jednak eksponowane jest to w sposób chorobliwy – nie tylko jako budowanie swojego mitu, lecz także jako sposób na atakowanie mnie. Jestem tym zmęczony. Zamiast robić swoje obok siebie, jesteśmy za Jej sprawą związani jak magnesy, którym odwrócono bieguny, lecz skazane są na bycie tuż obok siebie. Coraz częściej i spokojniej myślę o rozstaniu.

9 maja 1985

Od momentu zawieszenia obrazu w ASP, a jeszcze bardziej od rozmowy z Adamem gnębi mnie rodzaj poczucia winy za ten obraz. Jest rzeczywiście chory – to znaczy świadczy o mojej chorobie. O moim widzeniu świata, które w usiłowaniu, by docierać do prawdy i odrzucać powierzchowne uroki skupia się na tym, co brzydkie, odpychające. Moje erotyczne napięcie – z pożądaniem i obrzydzeniem przemieszanymi – nie powinno być eksponowane. Dla ludzi, którzy reagują normalnie – zachwytem na miłość i litością na starość, a fakt brzemienności i macierzyństwa przyjmują z szacunkiem, mój obraz musi być potwarzą. Szczególnie pewnie dla kobiet, którym wcale nie chciałem wyrządzić przykrości, lecz to właśnie pewnie nastąpiło.

Obraz trzeba prowadzić jeszcze dalej, trudno. Zastanowić się nad śladami majtek u staruszek. Ocieplić i uwyraźnić płyty chodnika. Namalować prawdziwiej worki foliowe. No i tu i ówdzie poprawić nogi, dłonie, głowy, włosy.

16 maja 1985

Cztery tygodnie nie piłem. I wcale nie było to problemem. Nie jest problemem jak nie pić – jest problemem jak pić. Kiedy nie piję, nie chce mi się pić. Kiedy piję, chce mi się pić. Jest to wyłącznie kwestia umiaru. Jeśli występuje uzależnienie, to jedynie wtedy, gdy to, co uzależnia, zjawia się w akcie woli.

Dziś u lekarza dowiedziałem się, że mi się serce poprawiło. Bogać tam! Chlupotało mi przez cały czas, denerwując mnie – ale na papierze jest lepiej.

Grzęznę w geologii. To nie znaczy, że mi malarstwo staje się obce. Dziś o nim myślałem za sprawą Przekazińskiego[39], który zabrał dwa obrazy. I nadal myśli mi się o malowaniu. W pracowni zostało mało obrazów. Powinienem malować więcej, bo co zrobi T. zostając z kilkoma obrazkami? Trzeba jednak zadbać o to, by po mnie więcej zostało.

20 maja 1985

Wyjazd do Pragi. Dziwne, pomieszane miasto. Poskręcane ulice i domy, natłok zdobień, złoceń. Brzydko-ładne, teatralne, nieprawdziwe i niepoważne. Dużo pięknych, starych budowli, dużo dziwnych, rokokowo-secesyjnych domów.

21 maja 1985

Quinirizio da Murano (1461–78) – tryptyk niewielki na złotym tle. Nasycone, ciemne postacie. Intensywność taka, jaką można uzyskać stosując czerń. (Może „Wenus" kolejkową na złotym tle?) Draperia też złota z wzorkami, wnika w tło.

---

[39] Ks. Andrzej Przekaziński, prałat parafii św. Trójcy na Solcu w Warszawie i jednocześnie dyrektor Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, w której zorganizował wiele wystaw znanych malarzy, powiększając przy okazji kolekcję muzealną.

Naśladowca Dirka Boutsa – „Opłakiwanie" z Magdaleną – jeszcze jeden motyw Magdaleny – wzrok ku widzowi (jedyna postać, która jakby „wzywała świadków" i była świadkiem).

Cranacha 15 obrazów. Akt Cranacha – płaski, różowy kolor cieniowany od krawędzi popielatą farbą.

Hans Baldung – „Męczeństwo św. Katarzyny".

Jeden z piękniejszych Rembrandtów jakie znam – „Zwiastowanie" (bez anioła – światło zwiastuje). Z książką i gestem zaskoczenia (pomyśleć o gestach w cyklu „Maryjnym").

31 maja 1985

Cały czas duszą w kamieniach siedzę – i rzecz ciekawa: budzi to moje poczucie winy podobne do tego, jakie towarzyszy upiciu. Pewnie jest tak, że to, co się odbywa na skutek zaistnienia nałogu, przynosi poczucie niepełnego uczestnictwa intelektualnego i ten „luz w świadomości" towarzyszy każdemu zaćmieniu, zapamiętaniu – budzi niepokój. Po powrocie z Pragi, i później – z giełdy, nie mogę się pozbierać i wrócić do normalnego rytmu malowania i funkcjonowania. W głowie pusto, roi się od kamieni. I towarzyszy temu, poza niepokojem, uczuciem winy, także i coś więcej – poczucie bezsensu tego mojego ugrzęźnięcia pod koniec życia. Zbieranie nie ma sensu – bo po co? Pokazuje jedynie marność i krótkość życia. A „badanie", to znaczy zainteresowania „teoretyczne"? Ani nie mam już do tego głowy, ani donikąd to nie prowadzi. Więc jest to tylko sposób na zabijanie czasu.

Uświadamiam sobie, że jedyne, co ma sens, to wyrzucanie z siebie – malowanie, mówienie, pisanie. Po co w siebie i dla siebie pchać cokolwiek? Bezsens.

Przepisane z zeszytu uwag na wystawie w Akademii:

(10/05) Jak to jest, że „przykre" staje się nieważne, gdy widzi się intensywność, konsystencję malowania, a ta jest gwarancją „prawdziwości". A „przykre" i „prawdziwość" zaczynają znikać, im dłużej się obcuje z próbą uwiarygodnienia i urealnienia obrazowego przeżycia malarza. Ile jeszcze będzie tu malowania? Ściskam dłoń malarza.

Jacek Waltoś

(13/05) Byłem i widziałem. Ale inaczej widzi się 1. raz, inaczej 2. raz, a jeszcze inaczej później. Ten wielki obraz (tryptyk) ważniejszy jest dla mnie

w historii uczuciowej i społecznej naszego narodu od całej twórczości Matejki. Jest to właściwie na poziomie środków malarskich Matejki. Trochę lepsze. Pomiędzy Matejką a Grzywaczem jest jeszcze „Szał" Podkowińskiego. Myślę, że „Szał" w sensie rozumienia formy malarskiej jest tu najsłabszy. Matejko jest lepszy, a jeszcze lepszy Grzywacz. Ale nie o formę malarską chodzi, ale o treść humanistyczną. Dla mnie jest ona wielka. Jest to jakaś potężna „demitologizacja" i „demilitaryzacja" naszej świadomości polskiej. A cóż więcej niż to właśnie jest nam najbardziej potrzebne?

Jerzy Nowosielski

Panie Zbylucie Drogi, jestem pod dużym wrażeniem, którego siła przeszła moje oczekiwania. Wymiar historiozoficzny, uniwersalny jest tu wtopiony w samą esencję naszego czasu i miejsca. Bardzo mało komu się to udaje. A poza tem jest Pan wielkim majstrem. Serdeczności od starego profesora –

Mai Rzepińskiej

6 czerwca 1985

Postawiłem swój obraz w pracowni. Boże, jaki zły! Wygląda jak brudny oleodruk, kalkomania. Nie mogę patrzeć na niego. To nawet nie przykre, to tragiczne. Pół roku straciłem na obraziszcze i wisi przede mną jak wyrzut sumienia. Dosłownie, gdzie popatrzę, tam trzeba malować. Ale jak, skoro cały jest nieświeży, brudny, tępy? Cienie biegną na inny plan, anatomia łamie się. Brzydkie to!

25 czerwca 1985

Leje i leje. Znowu dopadło mnie siedzenie u mamy. Odrealnia mi się życie. Nie robię nic, jedynie łatanie czynnościami pozornymi i takimi, co mi miłe. Kamienie – jest to rodzaj narkotyku. Bezwładnie do nich zasiadam i pozwalam płynąć godzinom. Jest to takie zajęcie, że kiedy jestem w nim – wciąga, lecz z dystansu budzi obawę, że to pomyłka, że bez sensu, że rzucić trzeba, zaprzestać.

Nie maluję – i w tym przyczyna, że życie nierealne. Lata biegną, czas mija. Wszystko, co robię, jest zbyt słabe w napięciu, by usprawiedliwić życie, wypełnić je, usensownić.

(...)

12 lipca 1985

Kilka razy czytałem, co Nawojka[40] napisała o mnie – ze mnie. Dziwny ten mój portret, dziwne lustro, które mi pokazano. Jak bardzo inne jest to, co mówimy lub co mniemamy, że mówimy, od tego, co jest słyszane. I moje czytanie jest inne od czytania przez innych.

Jaki to obraz, jaki ten mój portret? Poważny, dramatyczny, ale nijaki. Bez postulatów jak żyć, bez wskazań. Tak jakby pisany tuż przed śmiercią. A może nawet maska to pośmiertna?

A ja tu teraz, wbrew wszystkiemu, cieszę się życiem, cieszę się tym, co mi w nim było dane. Tęsknię za czasem, który ubiegł, tęsknię za słońcem, Włochami, Turim, młodością.

15/16 lipca 1985

To mój kolejny zły okres. Brzydko się starzeję. Myśli mam depresyjne, stale w wyobraźni zamykam życie i zawsze przeraża mnie, że to już, że nic ponadto. I że cała reszta, ilekolwiek jej jeszcze jest, to coraz szybsze rozsypywanie się mojej osoby. To nawet jest chyba tak, że gdyby życie zamknęło się teraz, to miałoby jeszcze jakiś widoczny sens. Grzechu i brudu, głupoty, zła, ciemności, lenistwa, kłamstwa i wszelkiej innej nieczystości jest dużo, ale jeszcze jakoś tam da się ją zrównoważyć tym, co trochę lepsze. Bo teraz już, mam uczucie, że będę tylko psuł to, co zrobiłem.

Jak każdy, kto się starzeje, obracam głowę do tyłu. Czasem przeraża mnie to, co widzę za sobą, ale bywa też, że wracam z przyjemnością, z sentymentalnym poczuciem „powrotu do raju". Nie byłem w raju, ale wszystko było jednak ładniejsze, bardziej otwarte, przynoszące nadzieję.

18 lipca 1985

Cały czas stan rozbicia. Nie potrafię się skoncentrować na niczym. Nawet kamienie to już tylko mechaniczna przy nich praca albo wpatrywanie się w nie bezustanne, bezmyślne. Coś w tym z katatonii. Takie oglądanie deseni.

---

[40] Nawojka Cieślińska-Lobkowicz (1953) – historyk sztuki, autorka licznych artykułów, m.in. opublikowanej w „Przeglądzie Powszechnym" rozmowy z Grzywaczem (1985, nr 9).

Życie wydaje mi się być niematerialnym, nieistniejącym tworem, smugą, pniem bez substancji – wokół niego dopiero konkretyzują się gałęzie, liście, czasem owoce przypadkowych, poszczególnych aktywności. Praca, malowanie, kochanie, kamienie, kontakty z ludźmi – to jest to, co widać, czego można dotknąć. Ale jak w drzewie – pień nie istnieje, nie ma korzeni, korona drzewa nie jest dokarmiana od ziemi, nie ciągnie soków własną pracą – dostaje pokarm od zewnątrz – od powietrza, słońca.

Oczywiście to tylko dla ułatwienia o tym drzewie: porównanie fałszywe. Ale tak to jest – brak jest mojej własnej substancji, zakorzenienia, rozwoju od środka. To od zewnątrz narzucana jest glina na nieistniejącą konstrukcję. Bryły osuwają się, całość grozi zawaleniem. Czego brak? Co jest korzeniem, konstrukcją? Co jest osobą? Odpowiedzi, te gotowe: wiara, dom, miłość, potomstwo. To jest to, co Fromm nazywa zakorzenieniem. Bez tego wszystko się rozłazi. A wydawałoby się, że mi nic nie brakuje. Bo i miłość – związek z kimś istotny i mocny, i wiara – bo w malowaniu zbliżam się do niej przez naturę, przez skupienie, wysiłek. I dom – to znaczy przyjaciele, kraj, miejsce własne. I potomstwo – jakoś tam młodzieżą zastąpione. Ale to wszystko jakby zastępstwa. Nic tu nie jest samo z siebie wystarczające, samoistne.

Pod wpływem lata, słońca, samotności i dorocznego wepchnięcia w łono na Krakowskiej, oglądam biernie film mojego życia – życia, w którym (o czym pisałem rano) zabrakło pionu i poziomu. Czy były kiedykolwiek? Bywały – wtedy, gdy jeszcze nie było to wszystko tak skomplikowane i względne. Gdy byłem pewniejszy siebie. Gdy powodowały mną pasje, przekonania, przy których upierałem się i o które potrafiłem się bić.

A teraz? Papka w głowie, czas przelewający się przez palce, lękliwy stosunek do ludzi, do wszystkiego: do sztuki, do nauczania, do miłości, do seksu. No i do tego mojego życia bezsensownego, o które się boję, którego się wstydzę. Wstydzę się, że załgane, jękliwe, brzydkie, egzaltowane. Nic w nim zdrowego nie ma i nie było, nic jędrnego i jasnego. Wszystko we mgle rozmazane trwożliwie. Wszystko robione nie z przekonania, tylko żeby się podobać, żeby się nie narazić, żeby było szlachetne, żeby inni wybaczyli albo nawet podziwiali.

20 lipca 1985

Mój pierwszy kontakt z płcią przeciwną odbył się w podziemiu, w piwnicy naszej kamienicy przy Krakowskiej. Chodziłem już do

szkoły. Ile miałem lat? Może dziesięć, może więcej. Wnuczka naszego dozorcy była umorusanym, jasnowłosym berbeciem. Bawiliśmy się na podwórku – szarej, betonowej płaszczyźnie między szarymi ścianami. Byli tam koledzy ze szkoły – Adek, Waldek, Tadek, były też dziewczyny od sąsiadów – Bożena, Biba, Ewa. Chyba było to jednak nieco później, gdzieś w 5, 6 klasie. Sąsiadki były w moim wieku, dozorcówna była wtedy jeszcze małym dzieckiem. Pamiętam zapach gumy. Kopaliśmy na podwórku piłkę z lanej gumy. Była czarna, ciężka, porowata jak lawa wulkaniczna. Ale kiedy ją dostałem była różowa i pachniała gumą. Bunia kupiła mi ją na targu na placu Szczepańskim. Tylko stąd pamiętam targ na placu Szczepańskim. Może to był odpust – opodal był kościół oo. Reformatów.

Nie tylko piłka pachniała gumą. Pachniały też kondony. Ola Gum się nazywały, chyba to jeszcze przedwojenna nazwa. Sprzedawane były w pudełeczkach po 3 sztuki – pudełko kosztowało 3 złote i 15 groszy – tak, chyba dobrze pamiętam. Kłopot był w tym, że trzeba było sposobu, żeby wejść w ich posiadanie. Trzeba było odliczone pieniądze włożyć do koperty i dołączyć list, karteczkę, niby to od któregoś z rodziców z prośbą o sprzedanie paczki Ola Gum. Pamiętam, że najlepszy w kupowaniu był Adek Grzech. Jego ojciec dawno już nie żył, ale przecież sprzedawca o tym wcale nie wiedział. Mama, drobna, siwa kobieta, która, pamiętam, w pierwszej klasie przychodziła po Adka do szkoły na Podbrzezie – ona chyba dostarczała swoim pismem wzoru Adkowi do sporządzania sekretnych listów do sprzedawcy. Chyba jej charakter pisma – nie pamiętam go przecież – podrabiał Adek. Udawało się. Transakcja dokonywała się w wielkim napięciu. Czekaliśmy w bramie, a jeden z chłopców, nigdy nie byłem to ja, wchodził do sklepiku (był taki malutki sklepik na rogu Krakowskiej i Józefa – tylko stąd go pamiętam) albo do apteki – apteka była tu, obok mojej kamienicy chyba zawsze, między sklepem, gdzie kupowało się landrynki w kształcie rybek (dwie, za różowe papierkowe 50 groszy) i sklepem z wędlinami, gdzie można było kupić za złotówkę 10 deko resztek – leżących na półmisku ścinków kiełbas, szynek, pasztetówek. To były jeszcze dobre lata czterdzieste, ich schyłek. Starsi pewnie jeszcze czuli smak i zapach czasów przedwojennych. W koszyku za ladą leżały bułki i sprzedawczyni przekrawała je na pół, wkładała tam wędlinę i podawała w papierze. Bułka kosztowała chyba 50 groszy. Na ladzie stały maszyny do krojenia szynki. Wielkie, różowe, jasnoróżowe plastry skręcając się w rulonik opadały na pergaminowy papier.

Więc kondony kupowało się albo u starszego pana na rogu Józefa (skąd pamiętam ten sklepik, żydowski chyba, mały, do którego wchodziło się po dwóch schodkach?) albo w aptece obok mojej bramy. Wiadomo było, że kondon służy do zbierania fosu – tak nazywano spermę. Nie bardzo wiedziałem, co to jest, nie miałem jeszcze wtedy polucji, więc wyobrażałem sobie, ze idzie o urynę, o cuchnącą białą pianę z uryny jak u konia, który, żeby się wysikać, wysuwał spod brzucha olbrzymią pasztetówę, różową w czarne plamy. Poza tym fos kojarzył mi się z aleją Foscha koło Błoń. Ale dla nas olagumy służyły do zabawy – nadmuchane stawały się balonami, które podbijało się palcem. Leciały w górę i miękko opadały. Szturchnięte nie przyciętym paznokciem pękały z hukiem. Szkoda. Bardzo chciałem mieć kondona na własność (kiedyś, trochę później, dorwawszy się do książki „Vita sexualis"[41] przeczytałem zdziwiony, że pisze się kondom), ale kupować nie umiałem. Kiedyś na parapecie w oknie przy wejściu do piwnicy Tadek – nazywaliśmy go Buldogiem, bo miał duże wywinięte wargi i szeroką twarz – nałożył sobie gumę na członka. A może to nie był Buldog? Tak, to chyba był Mazur, czarny chłopak, którego imienia nie pamiętam. Zdziwiło mnie tylko, że jego członek jest tak blady, jasny i wyraźnie płaski, jak deska – pomyślałem – kiedy zobaczyłem pierwszy raz w życiu sterczące prącie. Naciągnął gumę sprawnie i podobało mi się to przebranie – było jakieś dorosłe. Na tym samym parapecie posadziłem kiedyś dozorcównę. Robiła posłusznie to, czego od niej chciałem. Siedziała z rozkraczonymi nogami, a ja podniosłem jej sukienkę – białą? różową? i pod gumkę majtek wsunąłem palce, ślizgając się po brzuchu aż do mokrawej szparki. Trwało to tylko chwilę. Przypominam sobie jeszcze zapach siuśków na palcach, dziwny, paskudny i przyjemny jednocześnie. Pamiętam też, że nie mogłem powtórzyć doświadczenia – pan dozorca zszedł do piwnicy i wygonił nas na podwórko. Idźcie się bawić na słońce, a nie w takim brudzie i zimnie. Wystraszyłem się, czy czegoś nie podejrzewał. (...)

21 lipca 1985

W rozmowie z Jackiem dwa dni temu na temat poczucia utraty konturu (lub raczej osi, pnia, o którym niedawno pisałem) mówiłem o oba-

---

[41] Dr Paweł Klinger, „Vita sexualis. Prawda o życiu płciowym człowieka", Warszawa 1939.

wach, by się w to rozpulchnione, zmierzwione poczucie rzeczywistości nie wkradła jakaś *idée fixe* w rodzaju wiary w Boga, zakochania się albo innego jakiegoś porządkującego i hierarchizującego szaleństwa. Obaw właściwie nie mam powodu mieć – na metafizykę jestem nieprzemakalny, zbyt sceptyczny i ironiczny. Potrafię jedynie przez intensywne odczucie fizyczności dochodzić tam, gdzie „odparowuje" z niej to, co już w ciele samym, w materii się nie mieści. Ale żeby transcendentalne miało rządzić materialnym, zmysłowym – tego sobie nie umiem i nie chcę wyobrazić. Podobnie zresztą z paleniem i piciem. Pewnie, że można to odciąć, zaniechać. Ale znika wtedy dramatyzm opierania się nałogowi, znika cały pakiet doświadczenia siebie samego. No a zakochanie? Od lat nie przychodzi mi to do głowy – i to nie z poczucia wierności, nie ze strachu także – to, czego mi brakuje, to akurat nie uniesienia miłości. To raczej znowu doświadczenie fizyczności, która jeśli jest intensywna, zrealizowana, przekracza sama siebie. Nie przez kiczowate „zatracenie się w rozkoszy" czy „zagubienie się w rozpuście", ale przez kolejne spiętrzenie się pragnienia, głód – jego zaspokojenie.

Więc sądzę, że w tym, co mam, szukać trzeba rozwiązań. Nie jednego rozwiązania, bo nie o spokój tu idzie – lecz kolejnych rozwiązań. Musi być zachowana dynamika i dramatyzm. Nie pragnę ładu, spokoju, jasności. Pragnę autentyczności. Nie boję się rozpaczy, wielkiego głodu – ale boję się własnej nijakości w mierzeniu się z nimi. Idzie mi o uzyskanie pewności siebie, ale tej, która wynika z poczucia, że istnieje równowaga między grzechem i cnotą, że nie muszę się siebie bać, a jeszcze bardziej – wstydzić.

Zgoda na siebie – to to, czego się trzeba uczyć. I odwagi bycia właśnie sobą – to znaczy otwarcie odkłamanie siebie samego i w rezultacie, co jest najważniejsze – oczyszczenie, uproszczenie moich kontaktów z ludźmi. Bo przecież na tym to głównie polega, owo uzyskanie równowagi: żeby nie męczyć siebie i innych sobą. Nie chcę rozwiązań z zewnątrz. Przecież wszystko mam we własnym wnętrzu. Mam kontakty z religią, sztuką, miłością duchową i fizyczną, polityką, dydaktyką, z wymiarem intymnym i społecznym. Tu jedynie idzie o gatunek siły w przeżywaniu i formułowaniu przeżyć.

Kiedy wczoraj wyszedłem w jeden z najupalniejszych, jakie pamiętam, dni na miasto z mojego więzienia przy mamie, kiedy wpadła mi we wszystkie zmysły zmysłowość świata, kiedy zobaczyłem ludzi na ulicach, wyobraziłem sobie, że wszyscy oni idą w jakimś kierunku, ku cze-

muś, ku komuś, że cieszą się na coś, co nastąpi i jeśli nawet przeżywają nieszczęście, to ma ono kres w ich gotowości bycia szczęśliwymi, w dążeniu do szczęścia, którego kształt każdy w sobie nosi. Są utożsamieni ze sobą, ze swoim losem. Wiedzą, czego chcą. Ja nie mam powodów do nieszczęścia. Jest mi wygodnie. Nie cierpię na nieodwzajemnioną miłość. Od ludzi dostaję to, co mi potrzebne, a nawet o wiele więcej. I nie mając innej, konkretnej wizji raju, z którego jestem niby to wypędzony, nie tęskniąc do niczego i nikogo, jednocześnie nie identyfikuję się z własnym losem. I to jest brak szczęścia – czyli nieszczęście. To nieidentyfikowanie się z własną sytuacją przy braku innych wyobrażonych sytuacji, to nieszczęście. A zwalczanie go w sobie możliwe jest jedynie nie przez zmiany jakościowe, lecz ilościowe w przeżywaniu tego, co mi dane.

Wróćmy jeszcze do inicjacji. Bo gdzieś tam mieści się w znacznym stopniu to moje nieszczęście, z małej litery pisane, bo nie dramatyczne, aktywne, lecz po prostu brak szczęścia. Gdzieś tam, w głębiach wstydliwych rejonów płci szukać by trzeba przyczyn. Czerwienienie się, jąkanie, onanizm – nic to przecież niezwykłego, ale one i przyczyną były, i skutkiem poczucia winy. I poczucia wstydu – a bardziej jeszcze lęku przed kobiecością.

Psycholog, psychiatra powiedziałby, że to wina matki, która była w domu dominującą osobą. To prawda, ojca prawie nie było. Był zadeptany, zakrzyczany przez żywą, dowcipną, elokwentną mamę. Fizyczność mamy zawsze brzydziła mnie i nawet teraz spotęgowane jest to do mdłości, choć przecież opiekując się staruszką powinienem już nie mieć tego problemu. Nie brzydzi mnie rana, nie brzydzi kał – brzydzi natomiast odór kobiety, brzydzą perfumy.

Bałem się mamy zawsze, o wiele bardziej niż ojca. Tato mógł budzić i budził czasem lęk fizyczny – że uderzy, choć zdarzyło się to zaledwie kilkakrotnie – albo strach, że zwymyśla. Ale matka to był strach permanentny – strach, żeby sprostać wymaganiom, strach kogoś, kto cały czas jest obserwowany, kontrolowany. Poza tym mama wtrącała się do wszystkiego zawsze, do najbardziej prywatnych, intymnych wręcz rejonów. Pamiętam, że kiedyś w ramach „uświadamiania" zapytała mnie czy ludzie są żywo- czy jajorodni. Bojąc się, że jeżeli odpowiem zgodnie z moją wiedzą, że żyworodni, mama domyśli się, że już wiem, czyli że się tym interesowałem – wbrew rozsądkowi odpowiedziałem, że człowiek jest jajorodny. Pewnie mi mama wtedy jakieś relacje pojechała o tym, jak się dzidziusia w brzuszku nosi, nie pamiętam, bo cała moja

uwaga skupiła się i wyczerpała na tym, by nie dać poznać po sobie, że w tej dziedzinie cokolwiek wiem, że mnie ona w ogóle interesuje. Więc partnerski to mój stosunek z mamą nie był. Dominacja matki...

A pierwsze zakochanie? Pierwsza miłość? Okropnie to było dawno, na którejś kolonii. Nie miałem jeszcze wtedy 10 lat. Obiektem była 9-letnia dziewczynka, harcerka z obozu obok szkoły, w której była kolonia. Dziewczynki korzystały z opieki naszego lekarza i higienistki, którą była moja mama. Pamiętam, że dziewczynka była bardzo ładna, wiem, że niezwykle wdzięcznie wyglądała w popielatym mundurku. Była blondynką, włosy miała ostrzyżone na pazia. Koniec. Tyle tylko sobie przypominam. Raz ją pewnie widziałem, może jeszcze kiedyś, ale to naprawdę wszystko. Leżałem chory w separatce, która była jednocześnie gabinetem lekarskim, i wiem, że udawałem sen, a spod przymrużonych powiek, tak żeby ani ona, ani mama nie widziały, że nie śpię, obserwowałem śliczną harcerkę w rozmowie z mamą. Nie, nawet nie rozbierała się – przeciwnie, ubrana była dokładnie w ten swój zgrabny mundurek. Pewnie dlatego mogłem się zakochać, że nie było tam nic ze świństw, z którymi powinny mi się kojarzyć dziewczynki. Przedmiot uczuć był czysty, anielski. Tak już pozostało na zawsze, na długie lata w każdym razie: seks swoją drogą, a miłość swoją. Wiem, że to wtedy, to było naprawdę zakochanie, bo po dziś dzień pozostał we mnie ten zachwyt, oczarowanie i – oczywiście – lęk. Po wielu latach, byłem tuż przed maturą i pierwsze prawdziwe uczucie miałem już za sobą, także pierwsze pocałunki, kiedy zdarzyło mi się jeszcze raz zakochać w kilkuletniej (też chyba miała 9 lat) dziewczynce. To była córka kucharki na kolonii, gdzie Sława była wychowawczynią, mama jak zwykle pielęgniarką, a ja mieszkałem oddzielnie w wynajętym pokoju. Dziewczynka była czarnowłosa i bardzo śliczna. Byłem zachwycony tym ogromem wdzięku i opanowany absolutnie czystym uczuciem. Była jeszcze po wakacjach raz czy dwa razy u mnie w Krakowie, w moim pokoju. Pamiętam jej ubrudzone atramentem palce i mój wiekuisty zachwyt, niepokój serca, oczekiwanie i tęsknotę. Było to zupełnie czyste – wszelka myśl o zbliżeniu się do niej, dotknięciu jej wstydu, była mi wstrętna. A że rzecz była poważna, niech świadczy to, że łamałem sobie wówczas głowę, co zrobić, żeby ją mieć na zawsze.

Jak to się stało, że mi się miłość oddzieliła od seksu? Byłem przecież pobudliwy, regularnie uprawiałem onanizm, wyszukiwałem słone fragmenty w książkach, podniecały mnie nawet obrazy z golizną – ale

to, co było miłością, było bezpłciowe. Przypominam sobie, że nawet przypadkowe dotknięcie ciała dziewczyny, w której byłem zakochany, nie tylko mnie niepokoiło, ale peszyło i napawało wstydem. Nie tylko moim własnym – był to wstyd także jakby w jej imieniu. Piersi, których widok na obrazach podniecał mnie, o które lubiłem się ocierać w zatłoczonych tramwajach, u osoby bliskiej sercu mogły nie istnieć. Drażniły mnie wszelkie elementy kobiecości – dokładnie tak jak u mamy. Odczuwałem niesmak i odrazę. Biedna moja pierwsza dziewczyna nie zdawała sobie chyba sprawy, że kiedy obnosiła swoje sterczące, wydatne piersi w obcisłych bluzkach i sweterkach, nie budziła wcale mojej dumy czy pragnienia, a jedynie lęk, żeby ich przypadkiem nie dotknąć, nie zahaczyć o nie. A już najgorsze, co się mogło stać, to kiedy wracaliśmy z wycieczki z Warszawy i położyła mi się na kolanach – dostrzegłem w dekolcie fragment jej biustu ze zmarszczkami rozbiegającymi się od przegródki między ściśniętymi piersiami i wcale nie byłem ani rozczulony, ani podniecony, a tylko było mi za nią serdecznie wstyd. Podtrzymywałem ją ręką z wierzchu, żeby mi się przez sen nie stoczyła z kolan, ale tak panicznie bałem się przypadkowego dotknięcia jej piersi, że drętwiała mi ręka z odstawionym sztywno do góry w nienaturalnej pozycji łokciem.

Ale to już mowa o pierwszym zakochaniu w kimś, kto nawet na pierwszy rzut oka był kobietą – z wypukłymi, dużymi piersiami, okrągłymi biodrami i pośladkami. Jak to się stało, że mi te elementy nie pomagały, ale przeszkadzały w miłowaniu? Napełniały mnie lękiem i miałem im za złe, że są, lub je po prostu ignorowałem. Lecz wracając do dziewczynek, w których przychodziło mi się zakochiwać – one były samym czarem i pięknem, nie miały nic, co przeszkadzałoby i co – teraz wiem o tym – wymagałoby, żebym się ja określił wobec nich jako mężczyzna. Wiedziałem, że nim jestem, wiedziałem z masturbacyjnych praktyk – były one jednak wstydliwie ukrywane i biegły w swoją stronę – od ludzi, od dziewcząt, od świata – w moją samotność. Pomiędzy idealnością czystego, duchowo-estetycznego zachwytu, zauroczenia, zakochania i fizycznym uprawianiem miłości, tak zwanym spełnieniem – jest pocałunek. Moje pierwsze całowanie? Dziw bierze, z jakimi się ono pojawiło oporami, jak późno zdecydowałem się, czy może jak późno zmuszony byłem wykonać wreszcie to, co nazywa się pocałunkiem.

Żegnałem się ze swoją dziewczyną, z którą „chodziłem" od dwóch lat i w której byłem autentycznie, zdawało się, zakochany, przed wyjaz-

dem na wakacje. Było wszystko czego trzeba, żeby było romantycznie. Siedzieliśmy o zmroku w parku niedaleko jej domu, na ławce w alejce obsadzonej krzakami czegoś, co kwitło na biało i mocno nieprzyzwoicie pachniało. Rozmowa nie kleiła się, coś tam z siebie wyduszałem, bąkałem omownie, krążąc, opowiadając o tym, jak mi będzie brak – i takie różne. Coraz dłuższe były chwile milczenia i coraz bardziej byłem nieszczęśliwy. Wtedy chyba pierwszy wykonałem oświadczenie o miłości. Powiedziałem te dwa słowa i przestraszyłem się, że zemdleję. Nawet nie bałem się, jak to zostanie przyjęte – mogłem liczyć jeśli nie na wzajemność, to na wyrozumiałość. A i tak w głowie mi się zakręciło jak po wypiciu kilku szklanek „Flisaka" albo innego taniego, słodkiego wina (wtedy jeszcze nie znałem tego uczucia – pierwszy raz upiłem się i pierwszy raz zapaliłem tuż przed albo tuż po maturze – i tak już zostało).

I chyba to było też wtedy, kiedy postanowiłem – skoro powiedziałem a – powiedzieć b, wykonać pocałunek. Nie pamiętam dokładnie pozycji, w jakiej znajdowałem się wobec partnerki, wiem jedynie, że miałem ją po lewej stronie i chyba jej nawet nie obejmowałem. Wiedziałem, że ma być namiętnie, więc przycisnąłem wargi do jej warg jak tylko się dało mocno. Usta miałem zaciśnięte z emocji i determinacji i pchałem się na nią tymi ustami ile sił, zapierając się stopami o żwir alejki. Nie wiedziałem, jak to ma długo trwać ten przycisk – z lektury pamiętałem chyba, że im dłużej, tym lepiej, więc siedziałem cierpliwie i sapałem przez nos. Potem przestałem pchać i sapać i wyprostowałem się. Stało się. Okropnie to mocno przeżyłem fizycznie i psychicznie, ten mój pierwszy miłosny pocałunek.

Tak oto miłość sprawiła, że zamiast kogoś, kogo lubiłem, pocałować – pogniotłem tylko wargami jej wargi, rozgniatając je o zęby. Było to niewygodne i nie miało żadnego smaku. W niedługi czas potem doświadczenie zostało powtórzone, tym razem w bardziej intymnej, a mniej romantycznej scenerii. Usiedliśmy w trawie nasypu kolejowego i zabrałem się do wykonywania następnego całowania. Chyba było to takie samo, choć trochę się poruszałem przy tym, czułem gładkość policzka i miękkość nosa, który naciskany moim, uginał się w bok. Czułem też niemiły zapach, coś jakby gównem trąciło. I po dziś dzień nie wiem, czy jechało tak słodkawo od ulokowanej gdzieś w trawie kupy, czy któreś z nas wlazło w kupę (chyba nie ludzką, bo zapach był słodki i delikatny, choć jednoznacznie gówienny) i niosło ją pod podeszwą,

czy może miałem spocone nogi – bo taki zapach, zdarza się, wydzielają brudne, zesztywniałe i rozgrzane wilgotną stopą skarpetki, czy wreszcie to jej trąciło z nosa – bo i to niewykluczone, ten delikatny, mdły zapach rozkładającej się ropy w zębach czy w gardle. Cokolwiek by to nie było – śmierdziało i zbyt mnie absorbowało, żebym mógł zapamiętać przebieg akcji w jej meritum. Czułem się jednak już doświadczony i wydawało mi się, że dotarłem do kresu moich zdobywczych dokonań, mojego marszu w stronę miłości.

Chyba to nie ten feralny zapach sprawił, że w czasie wakacji niezbyt byłem wierny mojej dziewczynie, a po wakacjach zerwałem z nią, tłumacząc się nadchodzącą maturą.

Na czym ta moja niewierność polegała? Nie, nie całowałem się z nikim, uznałem pewnie, że psychiczne ryzyko – zawroty głowy i napięcie bliskie zemdlenia nie są rekompensowane żadną fizyczną przyjemnością. Ale zakochałem się wówczas w tej dziewięcioletniej ciemnowłosej córce kucharki. Jej paluszki ubrudzone atramentem pamiętałem jeszcze długo, bo opowiadając coś z przejęciem, poruszała nimi z takim wdziękiem. (...)

Był jeszcze wcześniej epizod taki, kiedy się mną dziewczyna zainteresowała. Bożena z trzeciego piętra naszej kamienicy dała mi odczuć (było to w ostatniej chyba klasie szkoły podstawowej), że się mną interesuje. Cóż z tego, kiedy była za ładna i interesował się nią Owczarek, chłopak nie z naszej budy, ale otoczony legendą wielkiego rozbijaki. Jak się potem dowiedziałem, Owczarek liczył się ze mną jako rywalem, a i Bożena wolałaby mnie. Pamiętam, że kiedy obchodziła imieniny, specjalnie zeszła po mnie, żebym przyszedł na górę. Przebrałem się w ładny sweter, ale wobec jej blondpuszystych, splecionych w warkocze włosów i popielatego golfu ukazującego dziewczęcy tors z miłymi pagórkami odczułem onieśmielenie takie, że nie poszedłem, tłumacząc się w domu jakimiś zadaniami do odrobienia. Skąd ten lęk? Zbyt dobrze pamiętałem, jak spotkałem Bożenę i jej koleżankę na rogu Wolnicy. Dała mi wtedy coś w rodzaju listu miłosnego adresowanego do mnie i tłumaczącego, że Owczarek dla niej nic nie znaczy. Nic z tego, bo zdałem sobie sprawę, jak okropnie jestem brzydki w tym swoim tramwajarskim granatowym kaszkiecie, popielatej, powypychanej kurtce i zielonych pumpach. Zobaczyłem siebie jako żałosną pokrakę i byłem nieszczęśliwy, że jestem tylko taki, jaki jestem. Wobec jej piękności i wdzięku byłem nic nie wart. Owczarek był przynajmniej silny. Bałem

się Owczarka, bo mógł mnie zbić, i bałem się Bożeny, bo była ładna i miła. Owszem, przeżyłem coś w rodzaju zakochania, bo pamiętam, że tę kartkę traktowałem jak relikwię, podobnie jak jej zdjęcie, które wkleiłem na pierwszą stronę w moim albumie – a w każdym razie chciałem to zrobić.

Kiedy po tej mojej wakacyjnej niewierności wróciłem, po kilku jeszcze miesiącach samotności (samotności od dziewcząt, ma się rozumieć), do mojej pierwszej „dorosłej" miłości, nastąpił czas, który popchnął kwestię mojego kontaktu z dziewczyną, kobietą o jeszcze jeden krok. Całowanie już wtedy przestało być problemem – jakoś mi to szło bez specjalnego fizycznego wysiłku – ale trzeba było, w drodze do pełnej realizacji zadań chłopca względem dziewczyny pokonać dwa wzgórza – to znaczy zająć się piersiami. Przeszkadzały mi stercząc pod białym, obcisłym trykotem. Nigdy po nie nie wyciągałem ręki – przeciwnie nawet – uciekałem z rękami, gdy zahaczyły przypadkowo. A jednak trzeba było przejść następny etap – poznanie dziewczęcych piersi. Miała jedną taką sukienkę, której wcięty dość głęboko dekolt wąski ale głęboki ukazywał cienisty i ostro rysujący się rowek między piersiami. W czasie któregoś z całowań (nie pamiętam, jak one wyglądały po czasie, który minął od pierwszego stemplowania jej warg moimi) moje palce wślizgnęły się w ten rowek. Było tam ciepło i gładko, a także nad wyraz miękko. Wydawało mi się, że ta twardość i sprężystość, którą mimo ostrożności odczułem kilkakrotnie to jędrność ciała – a okazało się, że ta miękkość i ustępliwość nagiego ciała przez stanik tylko zamieniała się w sztywny opór, który czułem od czasu do czasu. Ośmielony brakiem protestów wsunąłem dwa palce jak tylko najniżej się dało i z charakterystycznym dla mnie zawrotem głowy i uczuciem, że za chwilę zemdleję, dotarłem do sutki. Zaszokowała mnie moja bezczelność i ogarnęło rozczulenie połączone z obrzydzeniem, kiedy pod palcami poczułem mięciutkie, dziwnie fizjologiczne zakończenie jej piersi. Sutki były po prostu jeszcze miększe od piersi. Nie sterczały jak na obrazach czy zdjęciach, ale rozlewały się po białym – tyle widziałem – gładkim i mimo wszystko konsystencjonalnym worku piersiowym. Ponieważ byłem zakochany, to mimo to, że to, co robiłem, było grzeszne i świńskie, wybaczałem sobie to w imię wyższych celów. Ona zresztą nie zgłaszała żadnych sprzeciwów, więc trzeba było (nie wiem, co tym rządziło, bo nie ja sam – czy świadomość, że trzeba posuwać się do przodu, podnosić poprzeczkę jak w każdym trudnym zadaniu,

czy może naturalny instynkt – bo na pewno nie tzw. pożądanie, pragnienie. A może był to jedynie lęk przed ośmieszeniem się?) – więc trzeba było odczekać jakiś czas i sięgnąć jeszcze dalej. To znaczy sięgnąć niżej – do brzucha. Tego nie dało się zrobić przez dekolt, a wkładanie dziewczynie ręki pod spódnicę nie wchodziło w grę jako zbyt drastyczne. Podobnie zresztą wykluczone było dotykanie odsłoniętych nóg. Trzeba więc było poczekać aż spódnica zniknie.

(...) Przede wszystkim dwie były książki fachowe, do których miałem dostęp, „Małżeństwo doskonałe"[42] (wykradłem je i czytałem z roztelepanym sercem z etażerki studentów, którzy zajmowali pokój obok mojego i kiedy nie było nikogo w domu otwierałem drzwi dzielące nasze pokoje i z etażerki, która stała tuż za nimi, przez pręty – jak w klatce – sięgałem po zakazaną lekturę) i „Vita sexualis" – gruba księga leżąca przez kilka dni u mamy w pokoju na półce. Było to o wiele wcześniej niż te moje próby praktycznego realizowania teorii, z grubsza rzecz biorąc wiedziałem już jednak, o co chodzi. Czytałem tam o tzw. grze miłosnej – nie podobało mi się tylko, że najpierw (taką radę znalazłem w jednej z książek) trzeba tam wsunąć niby przypadkiem palec, a potem dopiero członek. Wydawało mi się to odległe od samej zasady połączenia się dwóch ciał, wolałbym, żeby serca porozumiewały się oddzielnie, oddzielnie dłonie – lubiłem przecież trzymać się z kimś za ręce (nie cierpiałem chodzenia „pod rękę", dorosłego i stanowiącego rodzaj widocznej na zewnątrz instytucjonalizacji uczucia) – narządy natomiast wstydliwe powinny kontaktować się ze sobą zupełnie suwerennie. To była ich sprawa i wszelka im pomoc wyglądała mi na ingerencję w nie swoje sprawy, ingerencję mogącą zbrukać ten czysty, szlachetny związek ciał.

Wśród lektur jeszcze w szkole podstawowej czytanych wyrywkami była „Ziemia krwi i przemocy" Jorge Amado, południowoamerykańskiego komunisty, którego książki wtedy, w czasach stalinowskich chętnie były wydawane. Zapamiętałem jedną tylko stamtąd scenę, kiedy na pożegnanie kobieta oddaliła się od mężczyzny, położyła na piasku z podniesioną spódnicą, zawołała go i „otwarła dla niego swe ciało jak kwiat", a „krople krwi splamiły suknię jak płatki róż, które ją zdobiły". No tak, zapamiętałem to na tyle dobrze, że choć mowa tam była

---

[42] Teodor Hendrik van de Velde, „Małżeństwo doskonałe", przekład Wanda Markowska, Warszawa 1935.

o oddaniu z miłości, pozostał we mnie klimat ziemi, krwi i przemocy na długi czas. Ta druga twarz miłości to nie były bzy i bławatki sentymentalnych bajań o miłości do śmierci, ale białe lilie rozdarte kolcami purpurowych róż w oszałamiającym kościelno-bieliźnianym zapachu.

Zapach swoją drogą to było coś dla mnie zawsze bardzo ważnego. Czymś tak innym pachniała moja pierwsza dziewczyna – to była woda o nazwie marzenie najbardziej kojarząca się z pudrem do pieczenia ciast – niż szarawary kilkunastoletniej Zosi, które znalazłem kiedyś w pokoju, gdzie na wakacjach mieszkałem z jej bratem Józkiem. To były typowe gimnastyczne szarawary z czasów stalinowskich z gumkami ściskającymi uda w połowie – w takich dziewczyny uprawiały sport w szkole i na stadionach i w takim właśnie obfitym, wydętym i pofałdowanym opakowaniu widywało się dziewczęce pupy i brzuchy w latach mojego późnego dzieciństwa. Więc te szarawary zosine wydzielały intensywny zapach przywodzący na myśl gnijące słodko żołędzie czy kasztany – przejmujący zapach ziemi, butwiejących liści, a wszystko to rozgrzane słońcem. Jakieś tam w fałdach tej granatowej materii snuły się aromaty ziół schnących na strychu, zapach miodu stojącego w dużych butlach w sąsiedniej izbie, czarnego, gęstego, spadziowego miodu, dusznego i w jakiś sposób fizjologicznego. (...)

4 września 1985

Wszystko, co mi się złego przytrafiło, co złego zrobiłem, co jest grzeszne i ciemne, brudne – co nazywam grzesznym, stało się za sprawą wódki. (...) Ale ona nie jest kimś obcym. Jest częścią mnie. Ona to ja podgrzany, ja w którym reakcje następują szybciej, ja spotęgowany, przyśpieszony. A może to drugi ja, może to *alter ego*? No tak, na pewno tak. *Alter ego*, czyli model przestrzenny mnie samego, tego którego widzę w lustrze od przodu, płasko.

6 września 1985

Świat jest tak bogaty... Nie, to ja jestem bogaty, że żyję w nim. Zapachy. Wystarczy przejść z pracowni do kuchni. Idzie się koło wychodka. Soczyste zapachy kanalizacji, trujące i dobre. Potem, na pograniczu wychodka i kuchni – chemia. W kuchni z wentylatora obiad: sznycle, kapusta, ziemniaki. Wreszcie mój własny zapach kuchenny. Mój nie mój. Zapyziały zapach rodem z Kazimierza, z Kaźmirza.

12 września 1985

Dzień w domu. Kolejna awantura T. Stale ten sam repertuar nienawiści, zazdrości.

13 września 1985

To nie jest dla niej ważne to nasze małżeństwo skoro w ogóle o nie nie walczy, nie buduje go, a przeciwnie – po raz któryś tam z kolei nie znajduje innego wyjścia tylko rozwód. Kolejny wczorajszy koncert kazał mi myśleć, że gdyby ona chłopem, nie babą była, tobym chodził z połamanymi żebrami, podbitymi oczami. I tak dobrze, że gęby nie mam pooranej pazurami.

24 października 1985

„Kolejka", mój największy obraz, zaczyna mieć swoje życie. Po wystawie w Akademii, gdzie budził oburzenie i obrzydzenie akademusów, zainteresowanie studentów, życzliwość „intelektualistów" akademickich – Nowosielskiego i Rzepińskiej, obraz pojechał wybrany przez Rostworowskiego na wystawę do Warszawy w kościele na Żytniej[43]. Wystawa inspirowana Norwidem jak zwykle realizuje scenariusz, w którym obrazy, też jak zwykle, nie są w pełni sobą, ale ilustrują jakąś tam tezę. Początkowo księża nie zgodzili się na wystawienie takiej ilości gołych bab w kościele, na otwarciu obrazu nie było. Zawieszono go w innym miejscu po kilku dniach i zapewne budzi zgorszenie i oburzenie wiernych. Oby nie ucierpiał.

Kilka dni temu dzwonił Hermansdorfer[44] z muzeum wrocławskiego, jedynego, które nigdy żadnego obrazu mojego ani innych wprostowców nie kupiło. Teraz, po kilkunastu latach opierania się – co zresztą nas cieszyło, bo było przynajmniej znakiem jakiejś wyrazistej z ich strony postawy – zapragnął nabyć ten właśnie obraz i coś od Jacka. Pewnie to między innymi dlatego, że obraz jest tak wyraźny, że się już nie liczy jakby konwencja figuratywna. Stał się pewnie w ich rozumieniu nowoczesny, awangardowy.

---

[43] „Niebo nowe, ziemia nowa?" – wystawa zbiorowa autorstwa Marka Rostworowskiego w kościele Miłosierdzia Bożego przy ul. Żytniej w Warszawie, 1985.

[44] Mariusz Hermansdorfer (1940) – dyrektor Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Powtarzano mi też, że podobał się Woźniakowskiemu[45] i Osęce. Andrzej nazwał go moim najlepszym obrazem. Wreszcie historycy sztuki zamówili go i inne moje akty do Warszawy na wystawę w ich galerii w grudniu.

25 października 1985

Wieczór z T. – następne pęknięcie. Jestem otumaniony fizycznie i duchowo.

25/26 października 1985

Nic nie mam na swoją obronę i niczym nie mogę bronić mojego małżeństwa, domu przed Nią, która kolejny raz decyduje się je rozbić. (...) Jej zarzuty idą całą falą i nie pozostaje nic, co nie byłoby złe. Nie ma żadnej przeciwwagi. Żeby ją znaleźć trzeba dystansu.

27 października 1985

Na Prądniku – wybrać obrazy do „Innego świata"[46]. Obejrzeć akty – co do malowania dalej. (...)

„Kolejka" (7 okresów życia kobiety) – siatki.

1 listopada 1985

Wczoraj i dziś myśląc sumarycznie o moim życiu marzyłem, by mieć siłę i całą moją miłość do życia umieć zapisać w słowach. (...) Nie, nie w obrazach – w nie nie wierzę – w słowach. Nie ma nic nad słowo prawdziwszego. Ja myślę słowem, nie obrazem. Dlatego mi mało obrazu, dlatego jestem głodny stale. Słowo, znaczenie, brzmienie. Moje zabawy gramatyczne: stem, steś, ste, steśmy, steście, stą. O ileż to lepsze, prawdziwsze. Jestem, jesteś, jest, jesteśmy, jesteście, jestą. Sąm, sąś, są, sąśmy, sąście, sont. Je, jes, jest, jestmy, jestwy, jestą.

Natomiast Stachury[47] nie znoszę, bo chciał być Norwidem. Pretensjonalny choć niegłupi.

---

[45] Jacek Woźniakowski (1920) – pisarz, historyk i krytyk sztuki, redaktor „Tygodnika Powszechnego", założyciel i pierwszy dyrektor Wydawnictwa Znak.

[46] „Inny Świat" – patrz: „Memłary", przyp. 29.

[47] Edward Stachura (1937–1979) – poeta, prozaik.

Rano – Prądnik. Przygotowanie reprodukcji do wykładu o kompozycji. Przygotowanie programu Sekcji.

Druga połowa dnia to definitywne – zdaniem T. – rozwiązanie naszego związku. To także moje wystąpienie na posiedzeniu zarządu PTPNoZ[48] w sprawie zawiązania Sekcji Miłośników Minerałów i Skamieniałości. Wystąpienie udane, to znaczy dostaliśmy „zielone światło" dla programu Sekcji. To wreszcie, na rysunku wieczornym „afera z modelką". Jednak schizo lub coś podobnego, na co cierpi, daje się we znaki. Renata płakała. Zakończyło się chyba dobrze. Pracowałem, gadałem, niestety nie wiem, czy poza „uruchomieniem wyobraźni" miało to ćwiczenie jakikolwiek sens poznawczy. Większość rozwiązań było banalnych, zawidzianych.

(...) I jedno, i drugie, to znaczy zarówno czuła obecność, jak zimna nieobecność, jest dla mnie zabójcza. Jestem na granicy. To głupio tak zamykać życie. Wygląda na to, że jestem spokojny o to, że rachunek sumaryczny będzie pozytywny. I tak, i nie. Samouwielbienie, to znaczy akceptacja tego, co dokonałem, i samonienawiść – to znaczy wzorem T., zliczanie moich grzechów i słabości – bierze jednak górę nad tamtym. W sumie obraz nie najlepszy.

19 listopada 1985

Otwarcie wystawy „Kolejki" w „Innym Świecie".

Ze wstępu Tadeusza N. do wystawy:

Z.G.: obecnie lat 46. Były członek byłej Grupy WPROST. W latach 1965–85 brał udział w ok. stu wystawach zbiorowych, ponad dwadzieścia indywidualnych. Ex aktywista społeczny b. ZPAP. Nauczyciel akademicki. Zbieracz kamieni, hodowca kryształów, znak zodiaku: Bliźnięta.

Od wielu lat, że tak powiem, „obcuję" z malowaniem Zbyluta Grzywacza. Wydaje mi się (tak jak wydaje mi się mnóstwo innych rzeczy), że jakoś je pojmuję, rozumiem, współodczuwam z jego siłą i słabościami. Gdybym miał wskazać dzieło wyjątkowo dobrze adekwatne do tzw. „naszych czasów", byłoby nim najpewniej to właśnie malarstwo.

(...) Malowanie Zbyluta Grzywacza próbuje nazwać możliwe stany tożsamości. Między trwaniem mitów i historii, a dojmującą ulotnością tu i teraz, staje farba, pędzel i płótno, krucha broń artysty. Jak ocalić to, co w nas co-

---

[48] Polskie Towarzystwo Przyjaciół Nauki o Ziemi.

dziennie umiera, i jak nie popaść w banał ponawiając stare gesty ludzkości. „Kolejka" odwołuje się do wiecznego cyklu biologii, także do starych technik malarskich, do XX-wiecznych konwencji ikonograficznych. A przecież te kobiety stoją obok nas w tych samych kolejkach. Czy może – w jednej totalnej Kolejce Po Wszystko.

Jest to obraz-góra. Tak zapewne należałoby nazwać sumę doświadczeń składających się na autorskie *opus magnum*. Jest w nim bodaj wszystko, co myślał i robił Zbylut Grzywacz od lat dwudziestu. Literatura i symbolika, malarstwo i antymalarstwo. Miłość i nienawiść, sympatia i obrzydzenie, czułość i rozpacz. Nie wiem dlaczego, ale szczególne wrażenie robi na mnie fakt, że tylko jedna z kobiet patrzy nam ufnie prosto w oczy. Wie, że jest piękna, i myśli, że tak już pozostanie.

24 listopada 1985

(...) Siedzę drugi dzień w pracowni sam, w opuszczeniu, rozgoryczeniu, zawieszeniu. Ciemno we mnie i wokół mnie, przestaję wierzyć, że to może się zmienić. Prawdziwa depresja, lęk, nienawiść do siebie i żal. Tym gorsza to sytuacja, ze paraliżuje mnie wobec innych. Wobec T., która mi nie wierzy ani nie wierzy we mnie, wobec domu, wobec Akademii, wobec wszystkich, do których nie poszedłem, nie napisałem. Tkwię tutaj obezwładniony i nie wiem, co dalej. Nie widzę nic jasnego. Nie wiem co i po co malować – i to wydaje mi się być najstraszniejsze: nie wierzę, żebym jeszcze malował. Kamienie to choroba, nałóg, koszmarny figiel, który mi ktoś (coś?) wypłatał. Absurd. I wszystko inne – jakieś spotkania, wyjazdy, wystawy – jakże mam w tym uczestniczyć, kiedy mnie nie ma? Jak udawać, że jestem? Czuję się jak złodziej, złoczyńca, winowajca. W pracowni resztka obrazów i masa gruzu kamiennego. I jestem sam. Siedzę i patrzę godzinami w okno, telewizor albo kamienie – kompletna abulia sprawia, że niczego nie jestem w stanie, bo wiem, że się nie uda, przedsięwziąć. Wiem, że znaleźć się między ludźmi to być zmuszonym do aktywności – ale odczytuję to jako grę i boję się, że mnie ktoś złapie za rękę jak złodzieja, co sięga po nie swoje.

Co po mnie zostanie? Meble w pracowni, kamienie i książki. Kto się tym zajmie? Obrazów kilka już tylko – z czego wystawę zrobić, co zostawię T.? Nawet nic już do sprzedania nie będzie miała. Trzeba by iść z sercem, z genitaliami do lekarza. Wzrok już też całkiem do niczego. Zmrok w moim wnętrzu i lęk przed wszystkimi nadciągającymi zmierzchami, zmrokami. Lęk przed własną słabością, niewiara w siebie i nie-

możność liczenia na kogokolwiek. Wszystko zaprzepaszczone – miłość, przyjaźń, nawet kontakty koleżeńskie, nawet te ze studentami. To co zostaje, to już tylko przeszłość – mało na teraz i nic na potem.

Zresztą nie tylko przeraża mnie to, co przede mną, lecz kto wie czy nie bardziej to, co za mną. To dopiero wizerunek ohydy, grzechu, upadku. (...) Ile błazenady i egzaltowania w kontaktach z ludźmi, ile kłamstw i oszustw, niespełnionych obietnic, przyrzeczeń, chłodu wobec ludzi i zakłamania, które miało go kryć. Ile kradzieży w malowaniu, ile podszywania się pod nie swoje zdania, ile udawania szlachetności, bezinteresowności – i złości, nienawiści dla ludzi, pogardy.

Sam mrok – a to, co jaśniejsze – nie zasłużone tylko wymuszone. I kto by to miał ze mną nieść? Sam nie uniosę, to prawda – ale kogo można zmusić, by to ze mną dzielił? Przecież to choroba, choroba na słabość, na zanik woli. Moje poczucie winy wielkie przecież i paraliżujące stale jeszcze nie dorasta do swoich przyczyn. Stale jeszcze nabieram sam siebie rzekomymi sukcesami – u ludzi, w sztuce, w szkole. Stale łasy jestem na pochlebstwa i sam je sobie często prawię. Usprawiedliwiam się i rozgrzeszam, kiedy patrzę za siebie. Ale nie wystarcza tego, gdy patrzę w lustro dziś i patrzę w przyszłość.

Kilka dni temu w rozmowie z Narcyzem P.[49] o Bieszczadach, w których malował, o drzewach iglastych, które giną w Polsce. Zagrożony, a nawet skazany na zniknięcie jest najpospolitszy świerk. I co charakterystyczne: gdy ma umrzeć, rodzi dużo szyszek, niepomiernie dużo. Jak świeca, co ma zgasnąć, jak człowiek, co ma umrzeć – rozpala się jasnym, żywym płomieniem, wyrzuca z siebie resztę życia, energii, materii. Takie przyśpieszenie czasu, zryw do życia mocny i ostatni, próba, bezwolna, „wyżycia" do dna, do reszty tego, co zostało. Czy każdy tak umiera? Czy zdarza się, że człowiek wchodzi w cień powoli, wytrwale, nieustannie – aż do zaniku?

W moje malowanie też nie wierzę. Stoją wokół mnie obrazy aktów – te kilka ostatnich, które mi zostały. Usiłują być dramatyczne, drastyczne na tych szarych, czarnych, białych, bezbarwnych tłach. Są egzaltowane jak ja, histeryczne, usiłują przykuć do siebie uwagę swoim krzykiem, pokazują moją niewiarę w siebie, niepewność. Najgorsze te leżące pary – rzucone na posadzkę, na pościel nagusy w konwulsyjnych

---

[49] Niezidentyfikowany rozmówca.

gestach, wyzywająco dramatyczne. Zestaw obrazów jak z prosektorium, tyle że przez smakosza udramatyzowane, posprzątane, oświetlone teatralnym reflektorem.

Moje marzenia o tym, żeby sztuce polskiej, malarstwu polskiemu dać – uzupełnić je o akt malowany naturalnie, bez pruderii, bez egzaltacji, bez erotyzmu kiczowatego, bebechów, żeby popatrzeć na akt normalnie, jasno, ciepło – jak Rembrandt, gdy malował Betsabe – te moje marzenia przecież nie są do zrealizowania przez kogoś takiego jak ja. Jestem napięty wobec nagości, sentymentalny i zimny zarazem, egzaltowany i rzeczowy. Maluję gołą skórę przedmiotowo, inwentaryzuję zmarszczki i pryszcze w chęci dosięgnięcia prawdziwości – a jest w tym nieprawda, nie ma przeżycia, nie ma naturalności. Mnożę w malarstwie naszym jego stare błędy nadwiślańskie – estetyzm, sztuczność, egzaltację, ekspresję niewiarygodną. Są to akty prawdziwe jako mój autoportret: rozpaczliwe, ponure i sztywne. Nie ma w nich życia, jest teatr śmierci.

Tadeusz Szyma – fragm. recenzji w „Tygodniku Powszechnym" – grudzień 1985:

(...) „Inny świat" na Floriańskiej, wykreowany przez Tadeusza Nyczka i Macieja Szybista, przez dwa tygodnie bulwersował wielką rozmiarem, naturalistyczno-symboliczną kompozycją Zbyluta Grzywacza: „Kolejka". Seria uszeregowanych aktów kobiecych – obnażających bezlitośnie antyestetyczną stronę fenomenu ludzkiej cielesności – składa się tu, by tak rzec, fazowo w metaforyczny skrót przebiegu życiowej drogi człowieka: od dzieciństwa przez młodość, dojrzałość ku starości nad grobem. Zasadnicze te stadia wyodrębnia w porządku właściwym płci, eksponując ciężarność i macierzyństwo. Symboliczną figurą ludzkiego losu jest nie tylko pielgrzymowanie; może nią być również – zwłaszcza w dzisiejszej rzeczywistości polskiej – czekanie w kolejce, przydzielone przede wszystkim kobietom. Trywialność tego odniesienia (całkiem wszakże na miejscu wobec życiowego kontekstu stanowiącego przedmiot inspiracji malarza) przestaje być jednowymiarowa, gdy czekanie z plastikową torbą po to i owo, po cokolwiek, po – nic, sumuje się w końcu – w rytmie cyklicznych przemian twarzy, sylwetki, całej zresztą postaci – w oczekiwanie na rzeczy ostateczne. Swoisty turpizm i niejaki mizoginizm widoczny w bezwzględności patrzenia Grzywacza na cielesne defekty, fizyczną brzydotę, nie niweczy na szczęście ani metaforycznej w sumie wymowy jego kompozycji, ani humanistycznego, wbrew pozorom, jej wydźwięku. Tyle tylko, że jest on przytłumiony uwydatnioną hiperrealistycznie, jakby spotęgowaną przez bytowe uwarunkowania mizerią i szpetotą materialnego wymiaru

naszej egzystencji. Brzmi więc niejednoznacznie, dysonansowo, łącząc dosłowność z przenośnią, wyolbrzymienie szczegółu z ogólną wizją, brutalizm doprowadzając do czułości niemal, a perwersyjne trochę fascynacje oczyszczając w dążeniu do odsłonięcia nagiej, odzieranej programowo z wszelkich złudzeń i upiększeń prawdy o człowieku. O skażeniu form, dekompozycji, dysproporcji, rozkładzie i bezkształcie. Tak ogołocona prawda okazuje się oczywiście dość jednostronna i uproszczona, lecz może dzięki temu sprawia tak duże wrażenie. Odpycha i budzi opory, niepokoi, przykuwa uwagę. Zaś formą swego wyrazu odsyła do starych tradycji plastycznych przedstawień „curriculum vitae" – tutaj przetworzonej w sposób również prosty jak oryginalny. I każe myśleć o usytuowaniu tego niezwykłego obrazu w dotychczasowym dorobku otwartego wrażliwie na potoczną rzeczywistość malarza, szukającego formuły dla syntezy swych życiowych i społecznych, a także artystycznych doświadczeń[50].

3 grudnia 1985

Rano do Warszawy, rozmowa z T. Borutą. 18 – otwarcie mojej wystawy u Historyków Sztuki. Wernisaż i dyskusja. Mówili: kilku młodych „dzikich", B. Majewska, Nawojka, Wajda, Dziędziora, Sempoliński, J.A. Zieliński i inni. Wieczór – u Andrzeja O.[51]

Z tekstu B. Majewskiej do wystawy w SHS:

Idea tej wystawy zaczęła się rodzić wiosną 1980 r., gdy malarz pokazał malowaną w 1979 r. kompozycję „Opuszczona" na niewielkiej grupowej wystawie przy wrocławskim teatrze „Kalambur". Odbywał się wówczas we Wrocławiu ostatni zjazd Związku Polskich Artystów Plastyków, na którym Zbylut Grzywacz był obecny jako delegat. Z rozmowy z artystą wynikało, że takie spokojne, kameralne akty i pejzaże („Okno", 79) interesują go najbardziej, że nad nimi pracuje. (...)

W październiku tego roku na wystawie urządzonej przez Marka Rostworowskiego w kościele na Żytniej pojawiła się kompozycja Grzywacza – siedem aktów, siedem etapów z życia kobiety, świetna warsztatowo, odpychająca swą formą moralitetu.

---

[50] T. Szyma, „Grzywacz i Rodziński w małych galeriach", „Tygodnik Powszechny" 1985, nr 50.

[51] Barbara Majewska (1933) – krytyk i historyk sztuki; Nawojka Cieślińska – patrz: „Memłary", przyp. 40; Andrzej Wajda (1926) – wiadomo kto; Jan Dziędziora (1926–1987) – malarz; Jacek Sempoliński – patrz: „Trybun", przyp. 4; Jacek Antoni Zieliński (1936) – grafik; Andrzej O. – Andrzej Osęka.

Obecna wystawa nie jest opowieścią i nie wymaga komentarza. Obrazy, które malarz ze swej pracowni wypożyczył, nad którymi pracuje, do których powraca – intymny wątek w jego twórczości – wyszły poza spokojną rzeczowość kompozycji z lat 70–80. Ale metafora, to myślenie ponadindywidualne, myślenie o zbiorowości – została w nich dosłownie wcielona. Boleśnie zamknięta w ludzkie ciało.

Fragment recenzji z wystawy w galerii SHS – Warszawa, grudzień 1985:

(...) Droga Zbyluta Grzywacza wydaje się być jedną z prawdziwszych, chociaż nie prostych i nie najefektowniejszych. Zanim dotarł do obrazów, które eksponuje ostatnia wystawa, przeszedł etap wypowiedzi symbolicznej, w której powtarzał się motyw tuszy mięsa bądź postaci kobiecej udrapowanej w temat „Orantki" lub – później – „Jawnogrzesznicy". Wystawa, o której tu mowa, ukazuje podjęcie tego ostatniego wątku i konsekwentne przekształcenie go w dominujący nurt studiów nad ciałem człowieka, zwłaszcza nad aktem kobiecym. Malarz pozostawił za sobą aforemny szkic, nierzadko rażący swego rodzaju akcentowanym niechlujstwem. Pogłębił obserwację modela, próbuje zdyscyplinować rysunek. Jego obrazy przyjęły formę, której nie da się już pominąć, z którą trzeba się liczyć. Można o nich powiedzieć, że są silnie obecne. Przed zbliżeniem się do tych obrazów warto jednak zastanowić się, co – na pierwszy rzut oka – pozostało w nich z dawnego Grzywacza. Nie zmienił się on diametralnie; to może świadczyć na rzecz jego uczciwości jako malarza. Nie poszedł za duchem czasu, który kazał – na przykład – innym malarzom przekształcić światło abażuru w światło mistyczne. Pozostał bezwzględnym obserwatorem codzienności, nawet stał się nim w silniejszym niż dawniej stopniu. Symbolika jego obrazów spłaszczyła się, faktografia – nasiliła. Jednakże najwnikliwszy obserwator nie uniknie w y b o r u tego, co obserwuje: brzydkie, zwyczajne ciała ludzkie, głównie kobiece, z drastycznymi znakami na skórze i biologicznymi ułomnościami niosą ze sobą wyczyszczony światopogląd, który wynika aposteriorycznie z empirii oglądu. Strona malarska zubożała jeszcze bardziej w stosunku do przeszłości. Jeżeli więc odrzucimy ją na razie – jak sugeruje autor – co pozostaje? Pozostaje światopogląd beznadziejnego, laickiego egzystencjalizmu. Grzywacz nie daje modelkom swych obrazów żadnej szansy obrony przed okiem czy to bezwzględnie poznającym czy wręcz – mizoginicznym. Jakiś cień ludzkiego ciepła muska jedynie bohaterki dwóch pokazanych na wystawie obrazów: „Opuszczonej" i „Siedzącej" (...) W pozostałych obrazach wystawy szokuje seks bez uczucia, uderza spleen biologizmu, smucą oznaki więdnięcia i starzenia się (wątek ten rozwinięty interesująco w obrazie wystawionym na Żytniej: „Kilka faz z życia kobiety"), zniechęca akcent na zwierzęcość, a może

nawet roślinność istoty ludzkiej. Jeżeli już więc każe nam się myśleć o światopoglądzie – brakuje w obrazach Grzywacza humanizmu, owego „pochylenia się nad człowiekiem", na którym mu teoretycznie zależy. Jest jedynie prawda obsesyjnego stosunku do kobiety jako czystej fizyczności. W niektórych płótnach odsłanianie szczegółów intymnej garderoby daje wręcz efekt mieszczańskiego podglądactwa. Grzywacz nawiązuje więc w swoim malarstwie do tradycji realizmu, ale jest to tradycja głównie dziewiętnastowiecznego akademizmu; tradycja, z której wyparował klimat chrześcijańskiego uwznioślenia człowieka albo współczucia do niego nawet wówczas, gdy jego ciało jest nędzne (na przykład w niezliczonych scenach ukrzyżowania, jakie oferuje historia zachodnioeuropejskiego malarstwa). Również tradycja, z której zniknęła ambicja pięknego lub choćby dobrego malowania. Płótna Grzywacza są nie tylko programowo turpistyczne, niedbałe w kolorze i fakturze. Ujawniają one wiele błędów w budowaniu przestrzeni kolorem: „Dwoje", którzy mają być widziani z góry w pozycji leżącej, tańczą w przestrzeni nieważkiej; szara powierzchnia podłogi na pierwszym planie i kilka stojących aktów ucieka w głąb obrazu; modelka w czerwonych butach, o zbyt długich łydkach, stoi na palcach, choć w zamierzeniu jej stopy miały przylegać do podłogi. Tego rodzaju uchybień walorowo i barwno-przestrzennych, a nawet rysunkowych jest w pokazywanych obrazach wiele. Mimo tych uwag, które brzmieć mogą krytycznie, optymistyczna wydaje się być dynamika rozwoju malarstwa Zbyluta Grzywacza, jego praca, a nade wszystko j e g o p r a w d a. Dalsza droga wydaje się zależeć głównie od życia i myślenia o człowieku i jego nowej wizji. Warsztat oczekuje treści przychodzących ze sfery ducha. One to mają największą moc dyktowania trafnej formy.

Warszawa, grudzień 1985

A.A. – „Malarstwo i światopogląd Zbyluta Grzywacza", „Szkice" – Oficyna Sztuk Pięknych, nr 3, 1986.

Ten sam numer „Szkiców":

Wystawę aktów Zbyluta Grzywacza w galerii SHS oglądałem tego samego dnia, co wystawę w auli ASP prac uczniów prof. Jerzego Jarnuszkiewicza. Skojarzenie obu – w zasadzie przypadkowe – utraciło swą przypadkowość w refleksji, która przyszła potem. (...)

I potem – te przeraźliwe w wymowie akty Zbyluta Grzywacza. Nie „naturalistyczne" przecież, malarz jest zbyt mądry i wykształcony, nie „hiperrealistyczne", bo malarz swe postacie buduje, a nie wypełnia malarską treścią ich fotograficzne cienie. Nie kolorystyczne – bo Grzywacz nie jest kolorystą i żaden

ton w obrazie mu sam z siebie nie dźwięczy. Źle malowane – mówią (o tej wystawie mówi się sporo, choć najbardziej znani warszawscy malarze wystawę omijają i do dyskusji mieszać się nie chcą), skoro to jest realizm, to ciało musi mieć swój ciężar, a podłoga nie może uciekać w głąb. Taki realizm przeraźliwy, drastyczny – po co? Żadnej wiary, żadnej nadziei, światła, ducha...

Czy ja wiem. Patrzę na dwa tylko obrazy: „Stojącą" i „Leżącą". Pospolita, niełądna nagość „Stojącej" jest powołaniem do roli, do której nie była powołana. Stoi mocno na lekko rozstawionych nogach, na wydeptanych stopach. Na jednym przedramieniu jaśniejszy ślad od zegarka, na udzie – siniak, na ramieniu – znaki po szczepieniu ospy, te wszystkie szczegóły wydobyte przecież czułym spojrzeniem. Stojąca czy odkryta – bo za nią na ziemi leży ten sztandar ubrania, które ją zwykle zakrywa – w świeżości twarzy, w spojrzeniu jakby zwróconym do wewnątrz, w wyrzeźbionych kosmykach włosów niesie świadomość swego stania i obnażenia, które nazwijmy powołaniem.

„Leżąca" nie ma już twarzy i w rozciągniętej skórze opadających piersi nie ma już życia. Nieludzkie jest prześcieradło, na którym leży, a może nie dosyć leży, zbyt lekka, i z tego nie-leżenia, nie dosyć przekonywującego, zwisa nieoczekiwanie delikatna dłoń. Dalej, niżej bolesne ślady po bieliźnie, zmęczone łydki. I cały ten obraz – nie obraz ma tylko długość i wąskość leżącego ciała, jak trumna, żadna to kompozycja, żaden mistrz przeszłości na myśl nie przychodzi, bo ani ta biel, ani czerń, ani cielistość swoim światłem go nie przywołują.

Może Grzywacz nie jest dobrym malarzem, ale ma siłę jakby unieważnienia, odsunięcia w przeszłość potęgi formy sztuki XX wieku (...).

(M.W. „Wystawa uczniów Jerzego Jarnuszkiewicza i wystawa Grzywacza")

„Materiały Koła Naukowego Instytutu Historii Sztuki UW", zeszyt 1/86:

W grudniu 1985 roku SHS zaprezentowało 9 prac Zbyluta Grzywacza. Prace te powstały w okresie od 1978 do 1984 roku i układają się w zwarty wewnętrznie cykl tematyczny zatytułowany „Wiosna 82". Autor pozostał wierny przedmiotowości swoich wcześniejszych prac, lecz „świat przedstawiony" zawężony został do jednego motywu – nagiej postaci kobiety. Temat aktu zastąpił tutaj rozbudowane kompozycje o licznych, wymownych akcesoriach i wyraźnych publicystycznych podtekstach. Przez to malarstwo stało się bardziej surowe, wstrząsające w inny sposób.

Akty te niekiedy zaskakująco bliskie konwencji pornograficznej nie mają ukazywać erotycznej atrakcyjności ani piękna kobiecego ciała, lecz przypominać o jego przemijalności. Postacie ujęte w niedbałych pozach są jakby zmęczone, pozbawione wdzięku, ogarnięte rezygnacją. Ich całkowita pasywność

bliska jest już śmierci i kilka obrazów rzeczywiście przedstawia martwe ciała, obok których leżą zmięte foliowe całuny. Na skórze widać bruzdy, chorobowe przebarwienia, niezdrową opaleniznę – jakby stygmaty niszczącego działania czasu i życia. Wyobrażenie malarza wydaje się być bliskie tym poglądom, które w życiu samym widzą początek procesu umierania. Symbolami przemijania są – świeca, uschnięty kwiat, czaszka, które znajdują się w „Opuszczonej". Postacie umieszczone są w chłodnej obojętnej przestrzeni. Możemy się w niej domyślać więziennej celi lub posadzki w prosektorium, nie widzimy tego świata w całości, jedynie jego fragmenty, w których nie można dostrzec żadnych innych znaków czy wskazówek. Ciało i życie są tutaj jedynym schronieniem istnienia i zapewne jego sensu; poza sobą człowiek nie znajduje niczego, został on porzucony w obcy sobie świat, a najbardziej znaczącym momentem tego opuszczenia jest sama śmierć.

Pewne przesłanki tego losu ludzkiego może sugerować obraz „Okno". W jego ujęciu śmierć jawiłaby się raczej jako symbol oddzielenia się ludzi od Boga. Pokazuje on bowiem widok z okna na las telewizyjnych anten, wśród których gubią się krzyże wieńczące kościelne wieże. Jego myśl przypomina „Opuszczoną według Grünewalda" – obraz Grzywacza, w którym między niebem a modlącą się Marią Magdaleną rozsnuta jest gęsta sieć tramwajowych drutów. Wydaje mi się, że ten sam obraz ilustruje inną jeszcze cechę naszego świata – jego zakłamanie. Odsłaniając zasłonę w oknie swojej pracowni artysta daje nam poznać owo zakłamanie. Być może podobnym gestem dążenia do wiarygodności jest na innych obrazach nagość symbolizująca prawdziwość tego, co odarte z kostiumu, pozbawione pozornych wartości. W takim razie w cyklu Grzywacza można by odnaleźć wątek poświęcenia piękna dla prawdy.

Malarstwo Grzywacza w latach 70. posiadało inny charakter. Uchodziło za sztukę „publicystyczną", ukazywało ludzi niszczonych i pozbawionych godności przez system wobec nich zewnętrzny. Pokazywało wyraźnie, co jednostkę odkształca, co nią manipuluje. W konfrontacji ze społeczeństwem, propagandą, koszmarem codzienności – człowiek ponosił klęskę, ale mógł się też buntować, wiedział przeciwko komu czy czemu. Co spowodowało, że malarz w swoich ostatnich obrazach pokazał los człowieka z tak innej perspektywy, sięgnął po miary ostateczne?

(...) Cykl Grzywacza „Wiosna 82" reprezentuje właśnie tego typu reakcję na przeżycie klęski, na spowodowany okolicznościami zewnętrznymi upadek dopiero co rozbudzonych nadziei. Poszczególne obrazy ilustrują kolejne etapy dziejów człowieka w wymiarze indywidualnym, społecznym i religijnym, bowiem refleksja o przemijalności i pustce świata, w którym żyjemy, wyrażona jest za pomocą tradycyjnych schematów malarstwa religijnego. Twórca, wykorzystując owe dawne formuły malarskie Holbeina czy Memlinga, ubrał dramat społeczny w metafizyczną formę, ujął go z eschatologicznej perspekty-

wy, dzięki czemu znajdujemy tu specyficzną ewokację „atmosfery" wspólnych doświadczeń historycznych. O tym, że w przeczuciu wielu Polaków wszystkie te warstwy rzeczywistości nie są sobie tak dalekie, świadczyć może wystawa M. Rostworowskiego w kościele na Żytniej, film „Bez końca" Kieślowskiego, a także zdanie z „Miesięcy" K. Brandysa, które pisarz zanotował we wrześniu 1981 roku: „...chodzimy podszyci dubeltową śmiertelnością – z jedną datą podyktowaną przez naturę, a drugą zapowiadaną na grudzień lub październik".

Wojciech Tuleya, „Z pewnej wystawy"

(...) Malarz zwrócił się ku prawdzie prostej a nieskażonej – ku cielesności. Czy jednak zarazem zrezygnował z właściwej „wprostowcom", uwikłanej w swój czas, problematyki? Wydaje się, że artysta porzucił tylko metodę, porzucił doprowadzającą niekiedy do zażenowania publicystykę. Znikła stylistyka przeniesiona sztucznie – bo automatycznie – z „minionego okresu". Wydaje się, że nie są to obrazy „prywatne" (tzn. w tym przypadku eskapistyczne), choć niewątpliwie są bardzo osobiste i do najbardziej prywatnej sfery się odwołują. Nie mogę zgodzić się z recenzentem niezależnego pisma plastyków „Szkice", twierdzącym, iż r o z e b r a n a nagość przedstawionych przez Grzywacza kobiet stanowi akcent „mieszczańskiego podglądactwa". Mnie jawi się ona raczej jako manifestacja bezwzględnej prawdy – wolności ciała, brutalnie skonfrontowanej z krępującym ją ubraniem, odciskającym bolesne piętna. Obecność tego konfliktu nakazuje mi traktować te płótna jako obrazy „zaangażowane". Kobiety Grzywacza „mieszkają w historii" (określenie zaczerpnięte z „Gry Pana Cogito" Z. Herberta). Zrzucenie ubrania poniewierającego gdzieś w tle „swe kolory oficjalne" (obraz „Stojąca"), pozwala im jednak w tej historii, w naszym „czasie bez wydarzeń" istnieć z zachowaniem godności. Nikczemność codzienności wdziera się w tę egzystencję, pozostawia stygmaty, zalewa wulgarnością, nakrywa chłodną folią... Ocaleniem jest prywatna choć zagrożona, lecz nie poddająca się abstrakcji, fikcji – autentyczna cielesność, niewzruszona własność ciała jednostki. W systemie, w którym „prawa nie spełniają swych psychologicznych zadań", prawo własności samego siebie, okupione cierpieniem ciała, jego śmiercią nawet (obraz „Leżąca") – jest tą wartością, która w omawianych obrazach przeciwstawia się „bezosobowej codzienności fikcji". Personifikacjami tej ostatniej natomiast stały się niestety postaci robotników – aniołów z cyklu „Rekolekcji wiśnickich".

Obrazy „kobiece" Grzywacza angażują się w Nierzeczywistość nie wprost. Jej jasna obecność jest niemalże niewyczuwalną, może tylko te „kolory oficjalne"... demonstrują one nawet pewną obojętność wobec niej, właściwą sztuce jako formie wypowiedzi. Ale jest to właśnie „wobec", „w odniesieniu do", może nawet „przeciw"...

(...) Cielesność, fizyczne istnienie kobiet w obrazach Grzywacza jest manifestacyjnie skierowane przeciwko totalizmowi fikcji. Z ich hieratyzmu przebi-

ja wysiłek, jakby przymus dźwigania godności (obraz „Pod ścianą"). W przeciwieństwie do rozpaczliwie się poniżających „Magdalen" i "Opuszczonych" z lat siedemdziesiątych, tu panuje odświętność szarej codzienności. Tragizm tych postaci nie polega na naznaczeniu stygmatami tej codzienności – plamami, odciskami... Polega na „powołaniu do roli, do której nie były powołane", jak to trafnie ujął autor innej recenzji z tego samego pisma „Szkice". Muszą one dźwigać swą zwykłą cielesność jako pancerz przeciwko zniewoleniu i pozostawać w stałej gotowości jego użycia. Tragiczna sytuacja odbiorcy tych płócien wynika natomiast z przymusu doszukiwania się tej roli. Pozornie więc tylko klasyfikacja obrazów Grzywacza zdaje się łatwa: akty, obrazy erotyczne, alegorie losu kobiety itd. W istocie cielesność jest tu zbyt namacalna, erotyka zbyt bolesna. Musimy wyjść poza te klasyfikacje, doszukiwać się symboliki, szukać Wielkiego, szukać wydarzeń w miazdze ich pozbawionej. Zmuszają do tego obrazy Grzywacza głęboko angażując nas w swą współczesność i pośrednio przedstawiając jej diagnozę. Stanowią one próbę wyjścia z tej ślepej uliczki, w której znaleźli się niektórzy wprostowcy.

(...) Od swego rodzaju eskapizmu „Rekolekcji wiśnickich", od ikonografii entuzjazmu i rozpaczy odchodzi on ku „aktualnej" uniwersalności prawd zawsze aktualnych, zorientowawszy się, iż w sytuacji odsuwania się „Nierzeczywistości" „wprost" mogło znaczyć powierzchownie. Obrazy zaprezentowane w galerii SHS w 1985 roku proponują swoistą „stylistykę rozstania", która stanowi konsekwentną kontynuację całej dotychczasowej działalności krakowskiej grupy, ale która jednocześnie do nowej sytuacji odnosi się już z pomocą zmienionej konwencji. Rzadki to w ostatnim czasie przypadek malarstwa nie odpowiadającego wprost na wyzwanie rzucone sztuce przez Nierzeczywistość, lecz przeciwnie – rzucającego jej wyzwanie własne. I szczególnie ważny wydaje mi się fakt, że jest to propozycja sztuki właśnie, a nie – dewocjonalnych pamiątek czy też publicystyki.

Andrzej Pieńkos, „Zbylut, graj tak dalej!"
(„Mat. Koła Nauk. IHS UW", zeszyt II, 1986)

Z listu Małgorzaty P.[52] – Wielkanoc 1986:

Jest Wielkanoc i w pasyjne pół-rozmyślania, pół-nastroje wplotły mi się Twoje obrazki – chociaż nie w najpierwszej kolejności te, które pokazałeś w krypcie u Pijarów. Myślę o bardziej krańcowych wizerunkach cierpienia i zniszczenia, o Twojej „Leżącej" podstawionej na miejsce Ukrzyżowanego w grobie – tego wizerunku Chrystusa, o którym powiedziano, że patrząc na niego, wierzący może stracić wiarę. Tak bardzo ten Umarły zdaje się być je-

[52] Małgorzata Pokorska-Primus, krakowska historyczka sztuki.

dynie storturowanym człowiekiem, tak kategoryczna i nieodwołalna jest jego śmierć. Można i inaczej ten obraz odczytać – jako świadectwo, że ludzki los Wcielonego, jego męka – nie są pozoracją, maskaradą, konwencją, ale realnością przeżytą do dna, przyjętą do końca, aż po najokrutniejszą konieczność.

Na obraz ludzkiego cierpienia Boga nałożyłeś cierpienie człowieka, tego cierpienia kształt ostateczny, zawarty w bezlitośnie obnażonym kobiecym ciele. Bezlitośnie – bo jego werystyczne odwzorowanie okazało się zabiegiem znacznie okrutniejszym, niż deformacja, jakiej nieraz dawniej poddawałeś uogólnioną postać ludzką. Drobiazgowo, dotykalnie odtworzona nagość Leżącej właśnie poprzez swoją anatomiczną rzeczowość staje się krańcową, nieodwołalną nagością śmierci, świadectwem wyzucia i osamotnienia zupełnego, synonimem przemiany w rzecz. Bezbronna w najgłębszym poniżeniu – już tylko przedmiot sekcji dokonywanej skrzętnym spojrzeniem obserwatora – Leżąca jest w równym stopniu ofiarą braku czułości, jak dramatycznego uwikłania w biologię. (...)

Kiedy parę miesięcy temu przeczytałam Twoje słowa w „Przeglądzie Powszechnym", zastanowiło mnie zdanie, w którym mówisz o tym, jak Ty i Twój obraz przekazujecie sobie wzajemnie podczas malowania zło, brzydotę, brutalną prawdę przez Ciebie wydobyte i uwyraźnione. Pomawiasz tam siebie o omijanie boskiego nakazu poszukiwania piękna, prawości i ładu. Ja widzę tutaj jeszcze inną wymianę. Ład i prawość rodzą się ze zderzenia zła, brzydoty, brutalnej prawdy obnażonych w Twoich obrazach ze złem, brzydotą i brutalną prawdą, w które jest uwikłany patrzący. Przed którymi ucieka.

W tym lęku, któremu nadałeś kształt, w ujawnionej wspólnocie zagrożenia, w akcie utożsamienia tworzy się nowy porządek – na tym poziomie istnienia, na którym nieuchronność ludzkiej klęski traci siłę wobec zaistniałej w obliczu zniszczenia więzi. W nieuchwytnej alchemii doznań z pogwałconego strachu, wstydu, obrzydzenia rodzi się wyzwalająca jasność współodczuwania, która jest może jedną z najmniej odwołalnych postaci ludzkiego porozumienia. Ta odsłonięta patrzącemu jasność należy także do Ciebie. (...)

15 stycznia 1987

Wróciłem z Paryża z ochotą do malowania, robienia grafik, rzeźbienia. Nie wiem, skąd się to wzięło. Trochę z chęci ucieczki – schować się, zamknąć w pracowni, żeby nie odczuwać tak bardzo dotkliwie barwy życia u nas. Malowanie to sposób spędzania czasu pozamiejscowy. Nie bardzo umiem je sobie tam wyobrazić. Oderwać się od miasta tam, zamknąć na jego wabienie – na to nie byłoby mnie stać, przynajmniej w pierwszym okresie. Tu przeciwnie – miasto odrzuca, nie pociąga, trzeba sobie stworzyć nowe, wewnętrzne miasto. Otoczyć się obrazami, spełnić w nich to, co niemożliwe.

Odwagi dodają same obrazy. Oglądanie obrazów prostych, uczciwych – i tych starych i tych nowych. Nie najnowszych – te przeważnie zniechęcają.

Także rozmowy z Brunonem, z Adamem, z Czapskim[53] – z tymi, którzy związani są ze sztuką na co dzień, którzy nie mają wątpliwości – a w każdym razie nie sięgają one tak głęboko, żeby ich od malowania, pisania, komponowania odpędzić.

To, co widziałem, czym mi się oczy napasły – ten film z widoków, ludzi, świateł – to też budzi chęć rysowania, malowania.

Wreszcie jedno jeszcze, równie naturalne, choć od innej strony – możliwość wystawiania, wyjazdów, zarabiania. A dlaczegóż by nie. Dlaczego zawodu swojego nie traktować i w ten sposób?

Już w Paryżu zaczęło się coś we mnie odblokowywać, otwierać. Stawałem się niecierpliwy, żeby się zabrać do rzeźbienia, do malowania. Poczucie większej pewności siebie, przypomnienie zamiarów, które poniechałem.

Rzeźby, te niewielkie, które widziałem w Orsay – kilkadziesiąt szkiców Degasa do tancerek. Wosk odlany w brązie, niezgrabne konie, kobieta w miednicy jak na patelni. Akty szukające równowagi, ciężkie, stękające, nic z płynności baletu nie mające, nieporadne i kluchowate.

Przy tym niezliczone szkice w terakocie Carpeaux[54] i innych romantyków. Żywa faktura, zmierzwiona powierzchnia.

Rodin[55] jak zwykle z figurkami do Bramy Piekieł. Wcześniejszy, jego nauczyciel, Carrier-Belleuse[56] – patos, ale i wdzięk salonowo-romantyczny.

Figurki ceramiczne z Tanagry i ich wpływ na rzeźbę XIX-wieczną. Małe rzeźby antyczne. I duże. Plecy i biodra Wenus z Milo. Torsy stojące, leżące, kucające antyki.

---

[53] Bruno Gillet (1936) – kompozytor francuski zaprzyjaźniony z ZG; Adam – Zagajewski; Józef Czapski (1896–1993) – malarz, pisarz.

[54] Jean-Baptiste Carpeaux (1827–1875) – najwybitniejszy francuski rzeźbiarz neobarokowy.

[55] Auguste Rodin (1840–1917) – francuski rzeźbiarz realista, skłaniający się ku symbolizmowi. Patrz też rozdział „Mieszczanie z Calais".

[56] Albert Ernest Carrier-Belleuse (1824–1887) – francuski rzeźbiarz o skłonnościach klasycystycznych, pracujący najchętniej w technice terakoty – stąd uwaga Grzywacza o wpływie tanagryjskich figurek ceramicznych na rzeźbę XIX-wieczną.

Pompierskie alabastry, zerotyzowane, rozrzucone boginki. Masywny Maillol[57].

Musée des Monuments Français. Gigantyczne hale oklejone kopiami i odlewami rzeźb, kolumn, portali, fragmentów fasad romańszczyzny i gotyku francuskiego.

Ponownie nagrobki w Saint-Denis – i znów przypomnienie nagich gigantów – Katarzyny Medycejskiej i Henryka II.

I masa bibelotów, drobnych i dużych rzeźb w sklepikach, butikach, galeriach. I w parkach i na skwerach. Palce świerzbią, żeby lepić figurki. I w drewnie mi się zamarzyło[58].

Rzeźba-rzeźba, rzeźba-figurka, rzeźba-przedmiot. Przedmiot. Tak prosto biegną połączenia i nie wiadomo, kiedy przedmiot staje się bibelotem, ten figurką, ta rzeźbą. Ile tu zabawy, radości.

Musée Picasso. Bez większego wrażenia, ale mi coraz bliższy on, który tak mnie złościł swoją głupotą, infantylizmem. Tym razem oglądałem głównie starsze obrazki, montaże, rysunki. Dużo zabawy w manipulowanie, sklejanie. Poczucie humoru, bezpretensjonalność. Obrazy, widać, malowane z przyjemnością. Nic z wieszczenia, z kabotyństwa, choć to przecież okres heroiczny, konstruowanie kubizmu, abstrakcji.

Moje rysowanie, malowanie albo pozostaje szkicem nie do pokazania bo „nieartystyczne", a jedynie „dokumentacyjne" (jak szkicowy projekt, a nie szkic sam w sobie) – albo od razu wysilone na Bóg wie jakie dzieło. Ani w jednym, ani w drugim przypadku nie widać – i nie może być widać – radości malowania, tylko wysiłek. Widać zamiar i jego spełnienie albo niespełnienie, nie widać malowania, rysowania samego.

Pobawić by się grafiką, rysowaniem. Rzeźbieniem i malowaniem. Nie wszystko musi być „wykładnią ideologii artystycznej". A nawet nic tym nie powinno być.

Wizyta u Czapskiego. Odnoszę wrażenie, że jego obrazy – i te kilka nowych, które pokazał i te dawniejsze, to właśnie raczej wykład-

---

[57] Aristide Maillol (1861–1944) – francuski rzeźbiarz i malarz uprawiający „klasycyzm syntetyczny".

[58] W istocie artysta ulepił kilka takich terakotowych figurek, tyle że kilka lat wcześniej, w 1983. O ile wiadomo, żadne prace w drewnie nie powstały.

nia poglądów malarza niż malarstwo samo. Oto do czego prowadzi uporczywe „zajmowanie się malarstwem", walka o jego czystość. Ale rysunki, o dziwo! po raz pierwszy rysunki Czapskiego mi się spodobały. Coś w nich z automatyzmu, ale i prawdziwej, nie udawanej prostoty. Rysunki z tomiku Adasia[59], łącznie z nieczytelnymi notatkami, to zakwestionowanie moich przekonań o rysunku jako wyjaśniającym, osądzającym, określającym sposobie oglądania świata. Nic podobnego – rysuje tu malarz, reaguje na światło, ruch.

Do rozmowy z Czapskim nie chce mi się wracać, a On podobno spać po niej nie mógł i wrócić chce w liście. To już tak odległe, ten spór – że już i sporem nie jest. Owszem, dokonał dla nas, dla polskiego malarstwa sporządzenia elementarza – ale jak długo można chcieć się o to bić lub bić się z nim.

Z jednego tylko zdałem sobie sprawę: że jeśli kapistom nie wychodzi „temat" w malarstwie, to dlatego, że to malarstwo nie ma pełnych środków. Dobre, porządne malarstwo, tak stare, jak i nowe, potrafi nie przestać być sobą, kiedy dźwiga to, co oni nazywają „tematem". Jeśli Czapski niszczy obraz namalowany w związku z Budapesztem '56, to znaczy, że się jako malarz nie spisał i że powinien się uprzeć przy obrazie – nie poddawać.

Podobnie z drugiej strony – tylko że tu problem okazuje się być bardziej widoczny, narzucający się: żeby wyrazić temat, trzeba się uprzeć – nie można odrzucić malarstwa, to nazbyt oczywiste.

A oni, dlaczego odrzucają temat? Czy po prostu nie w poczuciu słabości? Zagrożeniem dla malarstwa jest to właśnie, że boi się poza siebie nosa wyściubić. A otwarcie go i naginanie, rozbudowywanie, odstępstwa od doktryn – to bywa dla niego ratunkiem.

Portrety francuskie sprzed Cloueta[60] i z jego szkoły – około setki oglądanych w Chantilly. Kilkadziesiąt miniatur Fouqueta[61] (Fouquetów?). Małe obrazki precyzyjnie opowiadające. Przy tym syntetyczne, proste, radosne.

---

[59] Adam Zagajewski, „Jechać do Lwowa", okładka i ilustracje Józef Czapski, Londyn 1985.

[60] Jean Clouet (ok. 1485–1540) – malarz francuski pochodzenia niderlandzkiego, głównie portrecista.

[61] Jean Fouquet (ok. 1415–1481) – najważniejszy XV-wieczny francuski malarz tzw. tablicowy, miniaturzysta, portrecista.

W Chantilly też monumentalny, piękny Poussin[62], który mnie w Luwrze odrzuca. I Proudhon[63] i Corot[64]. Włosi.

Pompierzy w Musée d'Orsay. Nieznośna słodycz, brak dystansu do antyku. Podobnie jak u Ingresa[65] – jasny, słodki kolor, odrealniony akt, golone podbrzusza, zwiewne szaty. Róż ciałek i chabrowe niebo. Za ładnie zbudowane kobiety, za gładkie ciała mężczyzn, wszystko gotowe, pewne siebie, wszystko za. Gładzenie największym zagrożeniem. Także dla mnie.

W prostej linii od Cabanela[66] akty Schmeltza[67] widziane w galerii obok Beaubourgu. Mimo współczesnych rekwizytów, fryzur, śladów opaleń – wszystko to retuszowany slajd. Kolor i materia znikają. Znikają obrazy. Bezbronne wobec zdjęcia porno i wobec obrazów.

Tłok przed impresjonistami. Do czego biegną ludzie? Do dobrego malarstwa? To byłoby wspaniałe. Do złego malarstwa, do łatwego? Do legend, mitów o Van Goghach i Gauguinach? Do krawędzi sztuki współczesnej, która jest tak dziecinnie łatwa do zaakceptowania, że unieważnia nawet to, co wyraźniejsze, łatwiejsze w dawnym malarstwie. A wcale impresjonizm nie uczy sztuki współczesnej. Jest aintelektualny, wszystko tu jest „z grubsza". I też wcale nie mniej kiczu, złego smaku. Barbizończyków[68] tak się nie ogląda – a ich wychodzenie na świat o wiele ciekawsze, bo na przecięciu wiedzy i widzenia,

---

[62] Nicolas Poussin (1594–1665) – francuski malarz barokowy, tematyka religijna i mitologiczna, pejzaże.

[63] Poprawnie: Pierre-Paul Prud'hon (1758–1823) – francuski malarz klasycysta. Proudhon (Pierre Joseph): francuski myśliciel społeczny, twórca idei federacjonizmu, anarchista, zwolennik wymiany towarowej zamiast pieniędzy, przyjaciel malarza G. Courbeta (patrz: „Sztuka i natura", przyp. 1).

[64] Jean-Baptiste-Camille Corot (1796–1875) – francuski malarz słynący przede wszystkim z pejzaży.

[65] Jean-Auguste Ingres (1780–1867) – francuski malarz klasycysta. Obrazy historyczne, akty, portrety.

[66] Alexandre Cabanel (1823–1889) – francuski malarz reprezentujący akademicki eklektyzm, sceny religijne, mitologiczne, rodzajowe.

[67] Bruno Schmeltz (1943) – współczesny malarz francuski.

[68] Barbizończycy – malarze francuscy należący do tzw. szkoły z Barbizon; nazwa od wsi Barbizon pod Fontainebleau, gdzie w latach 1830–1860 spotykali się artyści, by studiować malarskie właściwości pejzażu. Potocznie: pejzażyści wierni naturze.

związku z tradycją i chęcią złamania jej. No i o przeżycie tam szło, nie o doznanie.

Wszyscy, którzy do Akademii się starają, zakochani są w impresjonizmie. Malować to znaczy robić obrazy impresjonistyczne. I za moich czasów tak było (lecz my, po szkole Adama[69], akurat impresjonizmu nie kochaliśmy).

W rozmowie z Czapskim wymienialiśmy dwa naturalizmy przeciwne sobie, lecz oba pozbawione głębszego przeżycia i warstwy „intelektualnej". Naturalizm naturalistów niby anty-salonowych lecz nie mniej pompierskich i naturalizm impresjonistów.

Jeśli obrzydzono ludziom naturalizm słodkiego kiczu, dlaczego w to miejsce wszedł zachwyt dla równie słodkiego „lepszego" malarstwa? Dlaczego ta słodycz? Dlaczego artystyczne znaczy piękne, a piękne – łatwe?

Ja też nie umiem niesłodko. Nie jestem w stanie bronić mojego malowania, bo nie jest gorzkie. Słodzone sztucznym miodem. Nie zachwytem karmione, ale złym smakiem. Wylizane.

Gorzkie malarstwo powinno być szorstkie. A u mnie to wygładzanie, zagładzanie.

Litość w miejsce współczucia.

20 stycznia 1987

Wieczór – w pracowni po rozmowie z T.

Przed rokiem, 21 stycznia było to samo. Identyczna agresja, niechęć, domaganie się rozwodu.

Noc na Prądniku. Chlupoty w sercu. Lęk, znużenie.

21 stycznia 1987

Powoli energia, z jaką wróciłem z Paryża, wysącza się ze mnie. Trochę wódki, trochę awantur z T. i wzrasta odczucie starości, śmiertelności, zaniku woli. Jestem spowolniały, siedzę w domu, boję się zimna na zewnątrz. W lustrze widzę brzydką twarz podstarzałego starego młodzieńca, chłopca o wyrazie poczciwego, głupiego, rozdeptanego papucia. Nie chodzę do szkoły, do pracy – jak uczniak boi się swoje-

---

[69] Hoffmanna.

go nauczyciela, tak ja boję się swoich uczniów. Boję się im cokolwiek narzucać, a nawet zaproponować. Nie pamiętam nic z własnych zamierzeń programowych sprzed paru lat. Wiem, że już nic z siebie nie daję. Nie pracuję z nimi, nad nimi. Sam też nie wiem, za co się zabrać. Malowanie, rzeźbienie, grafika, rysowanie? Kamienie mi się odrealniły. Chciałbym je ułożyć w szafach, gablotach, opisać i zostawić własnemu losowi. Nie znajduję w nich żadnej radości.

Nie wywiązuję się z najprostszych obowiązków. Odkładam spotkania, pisanie listów, załatwienie prostych spraw.

Zdawało mi się, kiedy wróciłem, że jestem silny, że mam dużo do zrobienia. Rozlazło się wszystko.

23 stycznia 1987

Adasia Z. – „Być w niewoli".

„To, że znajdziemy się w niewoli, może się zdarzyć.

Jednej tylko rzeczy należy uniknąć za wszelką cenę – nie stać się niewolnikiem."[70]

Oczywista to prawda, przypominająca Staszicowe: „Paść może i naród wielki, zniszczeć tylko nikczemny", raz jeszcze napisana brzmi jednak odnawiająco[71].

24 stycznia 1987

Sprzątanie, pranie, rozmyślanie.

25 stycznia 1987

Za oknem cieplej, wiatr. W głowie zawroty, wiatr.

31 stycznia 1987

„Muszla I", „Muszla II" – 3 godz.

---

[70] W: Adam Zagajewski, „Solidarność i samotność", Paryż 1986.

[71] Poprawny cytat brzmi: „Paść może i Naród wielki; zniszczeć nie może, tylko nikczemny!", w: Stanisław Staszic, „O ziemiorództwie Karpatów i innych gór i równin Polski", Warszawa 1815.

4 lutego 1987

T. na Prądniku. Chwila rozmowy.

5 lutego 1987

List od Adasia Z. i Józefa Cz.
– z listu J. Czapskiego:

(...) Tekst, który Pan mi zostawił („Sztukowane życie") jest dla mnie niezmiernie ciekawy. Rzadko można spotkać tak rzetelną, tak dobrze napisaną i tak szczerą spowiedź. Tylko takie budzą ochotę równie szczerej reakcji. Właściwie Pana problem: malarstwo czy Ojczyzna jest wiecznym problemem i był przez wieki wiecznym problemem dla ludzi nieskończenie wyższych niż my obaj. Tylko że tam zamiast „Malarstwo" był „Bóg". Niech Pan pomyśli o niezliczonych ludziach, którzy zrywali ze wszystkim, żeby iść do klasztoru: każdy miał ojczyznę, którą musiał porzucić zupełnie. Ta ojczyzna to była rodzina, kraj, matka, kochanka czy dziecko. Dziś klasztory kwitną i tego rodzaju przeżycia mają dziesiątki nam współczesnych. Jeżeli się jeszcze spotkamy pokażę Panu zadziwiającą książeczkę dosłownie wywiadów z VI wieku z pustelnikami egipskimi gdzie znalazłem przykłady, niektóre wspaniałe, aż do potwornych. Mnie się zdaje, że jedyna rada na nie, w pańskiej i mojej rzeczywistości i na tak innym poziomie, jest przecie zdecydowany wybór, coby on nie kosztował, co najważniejsze w mojej konieczności i w moim sumieniu. Co Pan wie gdzie i kiedy Pan służy Ojczyźnie? I tu powiem Panu fakt z życia Mickiewicza, który pamiętam z opowiadania sprzed wielu lat. Kiedy Chopin mieszkał u George Sand czasami zachodził do nich wieczorem Mickiewicz i pewnego razu zastał Chopina grającego. Słuchał go w ciszy aż się zerwał. Nie wytrzymał, przerwał Chopinowi i powiedział: „Co za nieszczęście, że muzyk z takim talentem nie napisał wielkiej dramy o Polsce a muzyką swoją tylko uprzyjemnia życie francuskim hrabinom." Naturalnie, że słów Mickiewicza nie pamiętam, ale miały to znaczenie. Chopin przerwał grę i po chwili nie odpowiadając Mickiewiczowi zaczął grać polskie piosenki ludowe. Wie Pan, że to co Panu piszę wracało do mnie kiedy słuchałem Chopina w Argentynie, i na iluż koncertach na świecie a więcej jeszcze na złych pianinach i fortepianach w moich domach rodzinnych a może najbardziej w obozie starobielskim poprzez skrzypiące i okropne radio sowieckie[72]. „Według stawu grobla" – nie będziemy Chopinami ale może Pan a może i ja też służymy Ojczyźnie jak

[72] Czapski należał do ok. 4-tysięcznej grupy polskich oficerów wywiezionych do ZSRR i uwięzionych w obozie w Starobielsku w latach 1939–40 – i jednym z 79, którzy ten obóz przeżyli.

możemy. To, co piszę to niezmierny skrót. Mam przed sobą wyklejony z gazety strzęp obrazu Van Gogha: „Oracz na tle wschodzącego słońca" i ten obraz pomaga mi żyć. Malarstwo traktowane połowicznie nieraz niebezpiecznie się mści jeżeli mu się człowiek nie odda naprawdę. Ten krótki list zdać by się Panu mógł zbyt patetyczny ale samo postawienie problemu „Malarstwo czy Ojczyzna" może mieć tylko odpowiedź brutalną czy patetyczną ale w każdym razie angażującą całego człowieka. Tu łzy i wahania nic nie znaczą. Znaczy decyzja zawsze bolesna. (...)

9 lutego 1987

Kupić chleb, masło, ser, etc.

Wieczorem przyszła T. W złym stanie (...) Może i racja w tym jej napastliwym odsuwaniu mnie z moją opiekuńczością, która ją rozkleja, demobilizuje. Taki był motyw w Paryżu i to najczęściej w agresjach poparyskich się pojawiało. A na marginesie pomyślało mi się, że w każdej dziedzinie nie ja mam inicjatywę, tylko zachowuję się „usługowo". Boję się decydować, narzucać, inicjować. Ktoś, kto jest ze mną, pozbawiony jest (zawsze tak było) możliwości odczucia pełnego, prawdziwego partnerstwa (Boże, jak mi to słowo obrzydło! – od lat o niczym innym w polityce i seksie się nie mówi).

13 lutego 1987

Zrobiłem kilkanaście rysunków do wierszy Ryszarda K.[73] Miały być lakoniczne jak jego krótkie formy. Nie wiem, czy wyszedłem poza własny banał – na pewno są lepsze niż poprzednie, przynajmniej nie ma tu krat, łańcuchów i innych (dosłownie i w przenośni) żelaznych rekwizytów. Przy tym cieszyło mnie samo rysowanie: **jak**, a nie **co**. Ważne.

Baudelaire – „Salon 1845" – z fragmentu poświęconego Corotowi:

(...) Wszyscy pół-uczeni po skrupulatnym obejrzeniu obrazu Corota, wyraziwszy lojalnie odpowiednią dawkę pochwał znajdują, że obraz grzeszy wykonaniem i zgadzają się w tym, że w istocie Corot nie umie malować.

---

[73] Ryszard Krynicki, „Wiersze, głosy", galeria bez miejsca, [Poznań] 1985. Rysunki ZG podpisano „anonimowy autor", co bywało częstą praktyką w przypadku druków bezdebitowych. Drugie wydanie: bez debitu, Poznań 1987, autor rysunków ujawniony.

Poczciwcy! którzy ignorują fakt, że dzieło geniusza – lub jeśli kto woli inaczej – dzieło duszy, gdzie wszystko jest dobrze zobaczone, dobrze zaobserwowane, dobrze zrozumiane, dobrze wyobrażone – jest zawsze bardzo dobrze wykonane, ponieważ wykonane jest wystarczająco. I jeszcze – że istnieje wielka różnica pomiędzy fragmentem zrobionym (*fait*) i skończonym (*fini*) – że w ogóle, to, co jest zrobione (kompletne) nie jest wykończone, i że rzecz bardzo skończona może nie być wcale kompletna – że wartość jednego uduchowionego dotknięcia (*une touche spirituelle*), ważnego i dobrze położonego jest ogromna itd... itd..., z czego wniosek, że Corot maluje jak wielcy mistrzowie. (...)[74]

16/17 lutego 1987

Zacząłem dwa nowe małe obrazy – na każdym 2 muszle. Te obrazki, jest ich 7, miały służyć próbie malowania-malowania. Bez „tematu", bez symboliki. W dodatku malowanie szorstkie, szybkie, szerokie, niemal impresjonistyczne. Ale się przecież wymknąć nie da – muszla jest symbolem samotnictwa i seksu kobiety. I oczywiście poniosło mnie w erotykę; może w następnych coś o dwóch odwróconych od siebie lub zwróconych ku sobie „samotnikach" uda mi się opowiedzieć.

No a szerokość, szorstkość malowania? To też nie wychodzi, ciągnie mnie do elegancji, kaligrafii, estetyzmu. Tyle tylko, że udaje się nie opowiadać, nie robić dokumentacji obiektów. Chcę ich zrobić 10. Na razie jako tako skończone są dopiero 4.

17 lutego 1987

Stan T. dziwny – wygląda na to, że stara się wydobywać z bezwładu. Dzieje się to z dużym wysiłkiem, niecierpliwością, złością. Cały czas w agresji wobec mnie – jakby broniła się przede mną, jakby czuła atak i zagrożenie z mojej strony. Może tak jest, że odbiera to w ten sposób?

Drugi dzień samotności fizycznej, ponurości i udręczenia psychicznego. Mimo to spotkanie w pracowni chyba udane – w każdym razie utrzymane w żywej atmosferze. Wyszło na to, że odwołałem część moich żelaznych dotychczas przekonań co do rysunku jako szkoły, na

---

[74] W: Charles Baudelaire, „Oeuvres complète", Paris 1961, fragment w przekładzie Zbyluta Grzywacza.

rzecz rysunku bardziej malarskiego, szkicowego. Zobaczymy, co z tego wyniknie.

18 lutego 1987

Kilka godzin (rano i wieczór) malowałem muszle. Zacząłem następną (8.), kończyłem dwa obrazki z dwoma muszlami (te niby erotyczne). Dość dobrze mi się malowało, ale nadal, mimo pewnej żywości malowania szybszego, nieco bardziej szkicowego wyłazi na pierwszy plan wciąż jeszcze rysunek, walor, światłocień. I skłonność do „elegancji", kaligrafii. W tym nowo zaczętym i dwóch, które mam jeszcze pomyślane – popchnąć dalej muszę szorstkość malowania, choćby była tylko niechlujstwem. (...)

T. – (...) Lęk po południu nasilony do przerażenia, płaczu. W końcu znużenie, smutek, wieczorem, agresja bez powodu, pseudologie[75]. Jak lęk w agresję się przeradza? Jak agresja wraca lękiem?

23 lutego 1987

Jak to jest, kiedy się maluje obraz i nie ma tam już nic do namalowania, a obrazu wciąż jeszcze nie ma?

28 lutego 1987

Życie toczy się dalej. Stale zdumiewa mnie, że tkanka życia tak jest zmienna, że nic dwa razy się nie zdarza, że życie jest żywe. Wszystko, czego doświadczam, odbieram w aspekcie śmierci. Boję się jej gdy mnie dopadnie – ale przecież trzymamy się za ręce – ja i ona, moja śmierć. Moje zachwyty i moje przerażenia, obrzydzenia mają tak skrajny charakter. Tak kurczowo trzymam się życia i tak kurczowo zmierzam do śmierci. Histeryczność mojej natury miła jest czy niemiła tej dziwce?

1 marca 1987

Nie wiem sam czego chcę. Już nie może być tak jak dawniej. Nie dążę do tego. Oczywiście chciałbym spokoju, jasności. (...) Czy wiem, czy pamiętam jeszcze, czym jest miłość? Kiedyś tak, kiedyś był ze mnie

---

[75] Pseudologia (*med.*): kłamstwo patologiczne, nieumiejętność odróżniania prawdy od fantazji.

miłośnik, znawca miłości. Nie schodziła mi z ust. Ale teraz? (...) Chciałbym jeszcze odzyskać moje malowanie. Wiem, że po to ono jest, by być ze mną. Teraz go nie ma – nie ma jako pasji, namiętności, tęsknoty. Bo przecież każdy powinien mieć coś swojego, własnego, bliskiego. Swoją radość, choćby małą, bezsensowną, ale nieszkodliwą. Moje inne radości są szkodliwe, ponoszę za nie karę. Malowanie to jedyne czego się nie boję. Jeśli jest ze mną, jest mi dobrze. I ja jestem lepszy. (...)

Boje się, że tracę wszystko po kolei. Dom się rozsypał – jeszcze resztkami sympatii naszej czasem wzajemnej sklejony, ale zmierza do rozpadu. Nie bardzo jest go czym ratować. Bo cóż udawać, że się nic nie stało? T. stanęła na własnych nogach i oddala się coraz bardziej. Trochę spokojniejsza, już mniej agresji – to znaczy, że już zrezygnowała. Czy stanie się tak, że będziemy przyjaciółmi? Może się to udać, ale do czasu jedynie. (...) Malowanie, to co robię teraz to udawanie. Bezwolna papranina. Co się stało z moim malowaniem – poważnym kiedyś przecież. Gdzie mi uciekło? Jestem pusty – nie wiem co miałbym malować. Dla zachowania pozorów chyba.

Ludzie, przyjaciele. Zaniedbałem wszystko. Kontakty, listy – wszystko leży, czeka, albo już nawet nie czeka. Oddaliłem się od ludzi, bo się boję, wstydzę. (...)

Kamienie. Co za piekielna historia z tym opętaniem. Kilka lat z życia wlazło w kamienie. Czasem mi się tak odrealniają, że nie mogę dociec skąd się wzięły i skąd ja wśród nich. To właśnie ta bezwolność sprawia, nie pasja, ale kaprys. W każdej chwili mógłbym to rzucić i zająć się czymś zupełnie innym. Wszystko oddalone ode mnie. Tylko lęk bliski. (...)

2 marca 1987

Trochę lepiej niż nocą. Niespokojny sen. Rano słońce. Maluję te swoje nieszczęsne muszle – chwilami przynosi to radość.

To kiczowate „wiek męski – wiek klęski" to przecie prawda. Pocieszenie, że męską jest rzeczą poczucie klęski, kiedy nadchodzi zmierzch. Wynika to z młodych aspiracji, a potem ze świadomości w jak małym stopniu zrealizowane. I z samoświadomości, że tyle nieodwracalnie zmarnowane.

Mniej lęku jest we mnie, więcej smutku. Ciężko oddychać.

Malowanie muszli bywa czasem malowaniem muszli, a czasem malowaniem obrazu. Chciałbym dojść do tego, by powstało kilka obrazów. Potem chciałbym autoportret, taki goły jak muszla, ale nie wyzywający. Potem czaszki. I wreszcie może akt – ale plecy raczej, tors. Wszystko malowane szeroko, grubo.

3 marca 1987

Odwiedziny Janka D., Leszka[76] – potem jednak zacząłem nowy obrazek. Jak zwykle potwierdza się rzecz oczywista: tylko przez malowanie, nie przez żadne główkowanie, kombinowanie, z obrazu na obraz zbliżam się do tego, o co mi chodzi. Pierwsze obrazy wloką za sobą jeszcze błędy poprzednich lub błędy nowej koncepcji – potem następuje rozmalowanie, odblokowanie hamulców. Obraz nowy eliminuje jeden z dawniejszych. Rzecz tylko w tym, w przypadku pracy w cyklu, że następuje pośpiech – jak w kolekcjonerstwie.

– a może, pomyślałem sobie, szukając wymiernych, bardziej konkretnych przyczyn postępowania T. – może to sprawa dziecka? Przewijał się ten motyw przed laty (jedno z pierwszych naszych zamierzonych rozstań na wiosnę 82, i teraz, w czasie ostatniego kryzysu także). Może więc i tu jest przyczyna, a wszystko inne nakłada się na to konkretne pragnienie? Skoro tak wszystko chce odmienić, może celem jest to właśnie? (...)

4/5 marca 1987

– nowy tekst Leszka. Pamiętam przed dwoma może laty czytanie sztuki Leszka, tej na Wawelu spotkaniu papieża z generałem poświęconej[77] – jakże się wtedy irytowałem, klątem. Na pretensjonalność języka, lekceważenie czytelnika, niedbałość, niefrasobliwość. I znów to samo: nie przekaz, ale forma nie korygowana, nieczytelna, wydziwaczona narzuca się. Brak prostoty, niechęć do czytelności. Z rzadka tylko słowotwórstwo wzbogaca niestereotypowością; przeważnie zaciemnia, rozśmiesza.

---

[76] Janek D. – Dulemba (?); Leszek – Sobocki.

[77] Leszek Sobocki jest autorem sztuki pt. „Rozmowa na Wawelu", niedrukowanej; wersję maszynopisową udostępniał przyjaciołom.

5/6 marca 1987

– przeczytałem nocą do końca. Dużo ciekawych, zabawnych albo mądrych fragmentów – niechlujstwo formy jednak przeszkadza, irytuje. Absolutnie w dupie ma autor – artysta tego, kogo zaprasza na pogawędkę swoim tekstem. To jakby zaprosić kogoś do siebie nie umywszy sracza, nie spuściwszy wody. Trzeba mu to powiedzieć.

9 marca 1987

Żyję tymczasowo. To nic nowego, ale dopada mnie to teraz szczególnie mocno. Jestem w sobie nieobecny. Tak mi się wydawało, że jest więcej, powinno być więcej mnie i wokół mnie, że życie jest bardziej soczyste. Żuję siano, nie trawę. (...) Czekam na coś, czego się nie spodziewam.

Przegrałem, malując te kilkanaście obrazków. Miało to być zadanie malarskie – oduczyć się opisywania, nauczyć malowania. I nie, nie da się. Nie potrafię wyrzec się przedmiotu, mam tak wielkie zaufanie do jego wyrazu, tak mi się on podoba, że usiłuję go przywołać do obrazu, żeby działał po swojemu. Nie mam zaufania, nie znam języka malarskiego, nie wierzę (choć podejrzewam, że tak), że plama koloru, faktura, dadzą ten sam efekt co rzecz sama.

Nie patrzę na muszlę jak na zjawisko przestrzenne w pewnej konfiguracji światłocieniowej i kolorystycznej, zjawisko złożone z faktur matowych i lśnień. Widzę cały czas skorupę szorstką jak kora drzewa, pozbawioną życia na zewnątrz i tragicznie barwną, gładką, cielistą wewnątrz. Choć życia w niej nie ma, o nim mówi.

11 marca 1987

11 rocznica. Wieczór – u T. na Kmiecej. Milej, choć z odcieniem niecierpliwości. Dałem obrazy, blejtramy – po 11. Rozmowy o rozwodzie, o separacji, oddaleniu. Dokąd dojdziemy idąc w swoje strony?

11/12 marca 1987

Przekazałem T. 11 obrazków z muszlami – wśród tego także obrazy muszli. Wiem, że część spośród nich jest nie skończona, nie zrobiona, nie namalowana *(ni fait, ni fini*). Pewnie to dlatego, że uparłem się na

tę symboliczną liczbę 11 i odczułem w tym momencie, że wykonuję zamówienie.

Ale nadal chciałoby mi się te muszle malować – teraz już z większą świadomością zagrożeń (gładzenie, opisywanie). I dalej (to moje nawykowe myślenie alegoryczne!) – inne skorupy, rozłupany dom, czaszki. Niesie mnie w nowy sentymentalizm – byle tym razem malarsko pełniejszy.

Malujże, na Boga, szerzej, nie żałuj farby, męcz ją, kładź szpachlą, wydrapuj – inaczej zoologiem będziesz. Martwa natura może być i znaczeniowo pomyślana i ustawiona, ale malarstwo jest malarstwo i nie trzeba było do tego Czapskiego, by to wiedzieć i czuć. Więc spokojnie wziąć się powinienem za dalszy ciąg po tych kilkunastu pierwszych krokach.

12 marca 1987

Po zobaczeniu filmu w TV zamarzył mi się kontakt z kobietą. Ta z filmu filmowo piękna i nieprawdziwa, ale związana do końca z mężczyzną. Nie bardzo wiadomo, dlaczego ona jego kocha. Chyba z nudów, bo dziecka nie mają, dogodzić potrafiłoby jej wielu, a on jako osoba histeryczny jest i niemiły. Ale to film. Niemniej po rozstaniu z T. marzy mi się nie romans, nie związek, ale obecność kobiety tak pustej, że nawet ja byłbym w stanie czymś tę pustkę wypełnić. Nie „wiernej i kochającej", bo to mnie brzydzi, ale rozumiejącej i chcącej być.

13 marca 1987

Siedzę na ruinach i palę fajkę.

14 marca 1987

Nie będzie łatwo zrealizować to, o co mi chodzi z tym pokawałkowanym aktem, uprzedmiotowionym. To nie ma być estetyka, kadraż fotograficzny. To mają być rzuty oka na nagie ciało, rzuty oka błądzącego po ciele, szukającego cieni i blasków, łapiącego niemal przypadkowo szczegóły anatomiczne. Muszą mieć w sobie coś niezdarnego te obrazki, kompozycje, coś zmąconego. (...) Ciało, skóra i na peryferiach obrazu, jak punkty topograficzne zaczątki detali anatomicznych „lokalizujących teren".

15 marca 1987

Myślę sentymentalnie, z wielkim żalem o tym, jak bywało. (...) Można marzyć, że wróci to, co było dobre, szczęśliwe, ale trzeba wiedzieć, że nie wróci bez zła, bez złości. Czy ma wrócić?

17 marca 1987

KK – 2 godz. rys. „Puzzle".

18 marca 1987

KK – „Puzzle" I, II, III – 3 godz.

18/19 marca 1987

Sen: lęk przestrzeni (komputery kreślące pejzaż jakby Manhattanu).

20 marca 1987

„Puzzle" I, II, III, IV, V – 7 godz.

21 marca 1987

Przekonałem się, że choć nie będą to dobre, ciekawe obrazki, to jednak powaga malarskiego zadania do rozwiązania wcale nie jest mała. Te obrazki muszą mieć swoje napięcie, swój kolor, fakturę. I co najważniejsze i najtrudniejsze – kompozycję. Najgorzej, gdy się pojawia wycinek aktu na tle – wtedy jest to po prostu fragment większego obrazu. Takie stały się oba obrazki z nogami. Trzeba je przemalować albo zrezygnować. A jeśli już zjawia się tło, to raczej zbliżać je do ciała (w kolorze, walorze) niż oddalać.

23 marca 1987

Smutek ma smak białka z jajka na twardo. Dławi, łaskocze, jest obsesyjny.

27 marca 1987

Dopiero dziś zdałem sobie sprawę, że te obrazki, odciski fragmentów ciała, te – jak je nazwałem – puzzle, mają coś z fragmentów zacho-

wanych organizmów, z których w paleontologii trzeba umieć odczytać całość. I coś z zielnika (Szapocznikow)[78]. Malować to nadal.

21 kwietnia 1987

Te dwadzieścia obrazków nigdy chyba nie będą skończone. To znaczy kompletne. Nie potrafię oderwać się od przedmiotu. A może nie to – nie umiem z tych „próbek" natury uczynić autonomicznej wypowiedzi, samowystarczalnej kompozycji. Problem polega oczywiście na kolorze, ale także na walorze i kładzeniu farby. Trudności szeregują się tak:
– kompozycja (żeby fragment aktu stał się obrazem ciekawym, żywym, z dominantami, rozrzedzeniami itd.)
– kolor. To najtrudniejsze, bo lokalny kolor ciała wypełniający czasem całe płótno staje się albo monotonnie ugrowocielisty, albo pojawiają się wymyślone kontrasty kolorystyczne.
– faktura. Też trudne, bo jednak gładkość ciała urzeka i zabrania szorstkiej papraniny. Walczę z konturem, gładzeniem i nie wychodzi.
– walor. Ten najważniejszy dla mnie, współdecydujący o kompozycji.

24 maja 1987

W lekko pijanym widzie, w zaniku woli świadomej. Kilka godzin malowałem dziś „Puzzle". Duże z tymi obrazami nadzieje łączę i dużo mnie kosztują nerwów. Wiem, coraz bardziej wiem o co mi idzie – i nie jestem w stanie tego zrealizować ani przed naturą, ani poza nią. 24 obrazy malować równocześnie to szaleństwo. Każdy ma być samodzielny, a jednocześnie każdy ma się mieć jakoś do innych. Miało to być ćwiczenie malarskie, a przypomina ćwiczenie się dyscypliną, okładanie. Miało to być malarstwo nie tyle barwne, co kolorowe, „kolorystyczne". Walor miał być odsunięty. A właśnie dziś przerabiam wszystkie obrazy w stronę waloru, którym chcę intrygę w obrazach zawiązać. Miała być świeżo, szorstko kładziona farba, a zacząłem mydlić, przecierać. Trzymam się kurczowo ziemi – tyle dobrze, że nie używam czerni, ale

---

[78] Alina Szapocznikow (1926–1973), rzeźbiarka, była m.in. autorką „Zielnika" (1971–72), cyklu 14 rzeźb przedstawiających zdeformowane odlewy fragmentów ciała młodego mężczyzny (syna Piotra). Patrz też rozdział „Utrwalanie" w niniejszej książce.

powoli zaczynają brązy zastępować czerń. I to, co najgorsze – zamiast autonomicznych kompozycji zaczynam mieć do czynienia z fragmentami aktu.

12 czerwca 1987

Myślę o kilku, kilkunastu małych obrazach z aktem K. 27 fragmentów naturalnej wielkości to ważne doświadczenie. Fiasko artystyczne, ale ważne, istotne dla samopoznania. Zobaczymy, na ile to kilkumiesięczne rozluźnienie warsztatu przyda się, na ile potrafię spożytkować je w „organizowaniu" – jak mawia Jaś Sz.[79] – płótna z całym aktem. Potem może zjawi się cały duży akt, i potem – raz jeszcze „Kolejka". Może.

4 września 1987

Cały czas tu, w Italii[80] uświadamiam sobie, że to, co mnie interesuje i ewentualnie popycha do malowania, to są ludzie, nie rzeczy. Nie widoki, przedmioty.

Galleria Doria[81]. „Abbandonata" Caravaggia mdła, małe różnice walorowe. Cienie ciepłe pod brodą, refleksy zimne.

Namalować Pietę – tę od tyłu.

Motyw kobiety karmiącej piersią starca w więzieniu.

5 września 1987

Uffizzi[82].

Savoldo[83] – Chrystus i dwie figury na tle nieba, ciemne na jasnym, przestrzenne. (Może akt namalować ciemny na białym – pod światło?) Goya[84] – portret Marii Teresy na czarnym tle rozjaśnionym od dołu

---

[79] Jan Szancenbach.

[80] We wrześniu ZG przebywał z żoną w Italii, zwiedzając Rzym, Florencję, Wenecję, Este.

[81] Galleria Doria (Palazzo Doria Pamphilj w Rzymie) zawiera świetną kolekcję malarstwa XV – XVIII w., m.in. dzieła Rafaela, Tycjana, Caravaggia, Velásqueza.

[82] Właśc.: Galleria degli Uffizi we Florencji, jedno z najsłynniejszych muzeów włoskich; zbiory sztuki głównie włoskiej i flamandzkiej.

[83] Giovanni Girolamo Savoldo (1480–1548) – włoski malarz renesansowy, przeważnie sceny religijne.

[84] Francisco Goya (1746–1828) – najsławniejszy malarz hiszpański, sceny dworskie, historyczne i mitologiczne, portrety, grafika polityczno-satyryczna.

– jak kapitel na kolumnie miękkiego różu (zaczyna się od rąk). Może ten akt (gdzie tylko głowa ściąga uwagę?).

6 września 1987

Giornata ad Este. Suonano le campanille. Giardini con T. Lucertole (jaszczurki), *lumache* (muszelki, ślimaki?). *A casa birra, vino, grappa fino alla notte – non troppo, ma molto*[85].

7 września 1987

Lino Dinetti[86] – malarz w tradycji włoskiej. Figury, akty syntetyczne. Rysunek dość bliski mojemu – ołówkowy, zimny.

18 września 1987

(...) Wyhamowuję na ile mnie stać swoją wściekłość, pocieszając się, że po powrocie można będzie się spokojnie rozejść.

20 września 1987

Ferrara – Permeke[87]. Gigantyczne pejzaże. „Pomeriggio"[88] – żółtozielony pejzaż – jak u Turnera. „Paesaggio dorato" (złocisty) – ugier, umbra, trochę sieny. Pejzaż zimowy w umbrach. Rysunki gorsze, szczególnie akty kobiece – dekoracja powierzchowna. W męskich figurach ubranych ekspresja mocna. *Ma sopratutto i paesaggi*[89]: materia, światło, kolor.

1 października 1987

W mieście z T. Jej propozycja rozwodu.

---

[85] (*wł.*): Cały dzień w Este. Dzwonią dzwony. Ogrody z T. Jaszczurki. Ślimaki. Piwo domowe, wino, grappa do nocy, umiarkowanie, ale sporo. [Este – miejscowość w rejonie Veneto, nieopodal Padwy, gdzie w latach 70. i 80. w domu kolekcjonera i propagatora polskiej grafiki, Turiego Fedele, niejednokrotnie gościli artyści krakowscy. *Suonano le campanille* – niepoprawnie; powinno być: *le campane* – dzwony].

[86] Lino Dinetti (1937) – współczesny malarz włoski urodzony w Este.

[87] Constant Permeke (1886–1952) – najwybitniejszy malarz i rzeźbiarz belgijski, neoimpresjonista, ekspresjonista, w pewnym okresie także kubista.

[88] (*wł.*): Popołudnie [zapewne tytuł obrazu].

[89] (*wł.*): Ale przede wszystkim pejzaże.

3 listopada 1987

Rano – krwotok z nosa.

18 listopada 1987

T. na Prądniku. Nie byłem sam.

21 listopada 1987

Porządkowanie, pranie, stan podgorączkowy cały czas, chlupoty w sercu, osłabienie. Ale chce mi się dużo robić jeszcze.

1 grudnia 1987

Po południu – spotkanie z T. chwilowe. Wpłata u adwokata. Brak kontaktu zupełny.

2 grudnia 1987

Zaczęło się – za oknem biało. Teraz tylko czekać na wiosnę. Dziwne, fizyczno-psychiczne poczucie mdłości – i równocześnie nadziei, otwarcia jakiegoś. Tak jak śnieg, tak i wszystko złe skłania do czekania, aż zniknie, aż się stopi. Skoro już się dzieje złe, skoro klamka zapadła, jest już nieco lepiej, bo gorzej, zda się, być nie może, tylko lepiej, choć dopiero w perspektywie. Oczekiwanie w złej jesieni na gorszą zimę jest gorsze niż czekanie w zimie na lepszą wiosnę.

17 grudnia 1987

Sąd Rejonowy dla Krakowa – Krowodrzy, pod 9 lis. 1987.

Powódka: T.Z.-G., Kraków, Kmieca, pozwany: Z.G. Kraków, Krakowska.

Pozew o rozwód. I. Strony zawarły związek małżeński dnia 11 marca 1976 roku. Strony posiadają obywatelstwo polskie, umów majątkowych małżeńskich nie zawierały. Dla powódki jest to pierwszy związek małżeński zaś dla pozwanego drugi gdyż jego pierwsze małżeństwo zostało rozwiązane przez rozwód. Dzieci z małżeństwa strony nie posiadają. Ostatnim wspólnym miejscem zamieszkania stron był Kraków, dzielnica Krowodrza. Przez około 4 lata po zawarciu związku małżeńskiego małżeństwo układało się poprawnie. Po tym okresie zaczęły się nieporozumienia, które z czasem doprowadziły do poważnych rozdźwięków i konfliktów a następnie do zerwania wszel-

kich więzi małżeńskich. Przyczynami tych nieporozumień było nadużywanie przez pozwanego alkoholu oraz kompletny brak zainteresowania pozwanego sprawami bytowymi rodziny. Pozwany nadużywa alkoholu i mimo wielokrotnych prób powódki nie chciał podjąć leczenia odwykowego twierdząc iż jest w stanie sam bez pomocy lekarzy uporać się z tym problemem. Niestety okazało się to niemożliwe i mimo obietnic pozwany jest w dalszym ciągu alkoholowo uzależniony. Niezależnie od tego od samego początku małżeństwa pozwany wykazywał całkowity brak zainteresowania bytowymi sprawami rodziny w sensie stworzenia tej rodzinie podstaw materialnej egzystencji. Tutaj powódka pragnie podnieść iż nigdy nie było jej zamiarem ani dążeniem osiągnięcie jakiegoś szczególnie wysokiego standardu życiowego względnie przywiązywanie szczególnej wagi do spraw materialnych. Była jednak zdania że w normalnej rodzinie niezbędne jest zapewnienie minimum stabilizacji materialnej choćby w sensie normalnego wyposażenia mieszkania. Te starania i dążenia powódki nie znajdowały u pozwanego jakiegokolwiek zrozumienia. Były także jeszcze inne przyczyny rozkładu pożycia małżeńskiego stron o których powódka nie chce obecnie wspominać skoro wnosi o rozwód bez orzekania o winie. W tej sytuacji więź uczuciowa pomiędzy stronami poczęła zanikać i obecnie powódka nie widzi możliwości kontynuowania związku który stał się już tylko formalnym. Pożycie fizyczne pomiędzy stronami które od lat nie układało się najlepiej i miało charakter sporadyczny ustało zupełnie od przeszło roku i od tego czasu strony nie mieszkają razem i nie prowadzą wspólnego gospodarstwa. II. W tym stanie rzeczy powódka wnosi o orzeczenie wyrokiem: Sąd orzeka rozwód małżeństwa zawartego pomiędzy – bez orzekania o winie stron. Jednocześnie powódka wnosi o rozłożenie pomiędzy stronami kosztów niniejszego postępowania. Za powódkę – pełnomocnik mgr Andrzej Buczkowski adwokat i obrońca wojskowy.

23 grudnia 1987

K.[90] rano na Prądniku.

24 grudnia 1987

Wigilia na Krakowskiej. Pogotowie u mamy.

27 grudnia 1987

Pożegnanie K.

---

[90] K., Katka, KK – Katarzyna (właśc.: Maria) Krzysica (1961) – historyk sztuki; po rozwodzie w 1988 Grzywacza z Teresą Zabrzeską wyszła za artystę (1989); od 1998 do śmierci ZG w małżeńskiej separacji.

29 grudnia 1987

Katka jest już nad Wielką Wodą[91], Teresek gdzieś w górach, na wczasach.

30 grudnia 1987

– świat kolorowy, chmury, słońce przeciskające się czasem, drobny deszcz o parapet stuka, dachy lśnią, wiatru trochę. Jest wiosennie już od wielu dni, jest zima dokładnie taka jak w Paryżu – tam może wiatry silniejsze – pamiętam taki dzień na płycie przed Musée d'Orsay, na moście nad Sekwaną.

31 grudnia 1987

10.40 – Serce nawala od paru minut – pierwszy raz tak bez przerwy się tłucze, czekam aż zadziałają leki. Albo się to źle skończy, albo to poważne ostrzeżenie. Picie i palenie są przyczyną, a katalizatorem wspaniałe wiosenne słońce i kwietniowa pogoda – pewnie i ciśnienie. (...) Boże co za łomot w tym worku z krwią – jak fabryka, aż cały dygoczę.

11.20 – Łomot nie ustaje. Jest źle. Staram się nie denerwować. Relanium. Póki nie ma bólu, chyba to nie najgorsze. Ani krople, ani piguły nie działają. Siedzę i czekam. Niebo niebieskie bez chmur. Dyspozycje pod datą 20/XII.

Trzy godziny w porze obiadowej spędzone u Moczurada[92] na wersalce. EKG, zastrzyki. Po długim czasie przeszło łomotanie. Zostały chlupoty normalne. Już inna jest ta moja choroba, nowa, lepsza, tj. trwalsza, bliższa końca. (...)

2 stycznia 1988

U Moczurada. Bardzo dobre wyniki. Rozmowa z nim przy barszczu o sztuce i życiu.

---

[91] K. Krzysica wyjechała wówczas do USA. W sierpniu 1988, na półroczny pobyt, dołączył do niej Z. Grzywacz; po powrocie wzięli ślub.

[92] Krzysztof Moczurad – krakowski internista-kardiolog, szpitalnik Związku Polskich Kawalerów Maltańskich.

10 lutego 1988

„The Helga pictures". Duży album z obrazami, akwarelami, szkicami Wyetha[93], jednego z dwóch Amerykanów, którzy od tylu już lat są mi bliscy. Drugi to Hopper[94]. Obaj potrafią zwykłe uczynić niezwykłym, zwyczajne nadzwyczajnym. Hopper cieplejszy, „normalniejszy", Wyeth trochę zbyt perfekcjonistyczny (do jakiego stopnia posługuje się fotografią?)

Brzydko-ładna kobieta ubrana i – częściej – rozebrana stoi, leży, siedzi, klęczy, idzie, opiera się o drzewo, jest we wnętrzu i w pejzażu. Dziesiątki studiów i szkiców – to musiało powstawać miesiącami, może latami.

Czy to wynik uczucia? A może jedynie – i to potrafiłbym zrozumieć (i po swojemu powtórzyć) – decyzja, że można powiedzieć wszystko jednym motywem. To jest to, co już kilkakrotnie mówiłem – nie jest ważne, co się robi, byle z przekonaniem, intensywnie, z miłością.

Wyeth patrzy rzeczowo, oschle, ale jest to oschłość namiętna. Jak inny jest Balthus[95], którego akty znowu ostatnio oglądałem. Syntetyczna, antydokumentacyjna forma figur trochę lalkowatych, aż nieanatomicznych. Akt w zgodzie, w harmonii z wnętrzem, draperią, przedmiotem. Klimat baśni albo bajki, niby dla dzieci, bo o dziewczynkach, ale tak naprawdę to erotyka. Lolity budzące się do życia. Erotyczne napięcie w tych obrazach uzyskane przez ominięcie, niedomówienie, niedomalowanie nawet. To niby oddalenie od dotykalnej natury prowadzi go do dotykalności aury erotycznej.

Namiętnie zimny Wyeth i Balthus gorący, ale oddalony.

A swoją drogą jeden i drugi, to także swoista technologia. Balthus maluje jakby techniką woskową. Właściwie nie maluje – przykleja farbę do płótna drobnymi plamkami, grudkami. A Wyeth maluje akwarelą i temperą (*drybrush* – suchy pędzel?) – w każdym razie technikami wodnymi.

---

[93] Patrz: „Memłary", przyp. 3.

[94] Edward Hopper (1882–1967) – malarz, najwybitniejszy „portrecista Ameryki".

[95] Właśc.: Balthasar Klossowski de Rola (1908–2001) – malarz francuski polskiego pochodzenia.

14 lutego 1988

W dziennikach Janka Dziędziory notka ze szpitala, w ’83. Zatrzymało mnie pierwsze zdanie:

„Czy to co maluję jest przeze mnie widziane?” Pytanie jedno z najistotniejszych jakie zadać sobie może ktoś, kto pisze dalej:

Oglądam od wielu lat moje ciało w lustrze. Widzę zmiany w nim, które postępują z wiekiem i które czyni choroba. Ale nie bezpośrednie oglądanie mojego ciała jest przedmiotem mojego malarstwa. Maluję to, co czuję w moim ciele, w mojej osobie, udrękę, cierpienie. Obserwuję ciało kobiety budzącej we mnie pożądanie, ale nie o jej ciało tylko głównie mi chodzi.

Chcę wyrazić to, co we mnie się dzieje patrząc na nią. Udrękę mojego pożądania. Obserwując moje ciało chcę ujawnić formę mojego bólu, mojej udręki, a więc to, co czuję, to, co wyobrażam sobie o tym, a więc to, czego nie widzę. A więc maluję w istocie to, co jest niewidzialne. Chcę dla tej udręki i tego cierpienia znaleźć formę[96].

Przypomniało mi się moje egzaltowane (egzaltowane, bo miałem wtedy 30, a Janek swoje pisał zbliżając się do sześćdziesiątki, kilka lat przed śmiercią) z katalogu „Wprost” w ’69:

Sztuki nie można odłączyć od życia, życia pozbawić miłości, uwolnić od cierpienia. Mówiąc tym co robię o cierpieniu nie chcę wyrywać go z naturalnych powiązań, w jakich występuje. Skazany na posługiwanie się obrazem, wyglądem przedmiotu, ukazuję niszczenie fizyczne, choć nie ono, czy nie tylko ono jest dla mnie istotne[97].

Przy okazji, w innym katalogu (z 67-ego) znalazłem swoje o nagości:

(...) Posługuję się nagością. Nagość tradycyjnie stosowana była do przekazywania ważkich treści; kostium z reguły umiejscawia rzecz w czasie teraźniejszym lub przeszłym. Przekaz przybiera wtedy charakter relacji. Posługuję się nagością, lecz nie chcę zapominać o kostiumie. Ludzie z moich obrazów to nie akty (naga prawda lub nagie piękno), lecz ludzie rozebrani, pozbawieni,

---

[96] Jan Dziędziora, „Notatki 1961–1986”, „Szkice” 1987, nr 6.

[97] Z katalogu VI wystawy Grupy „Wprost”, BWA Zakopane, marzec–kwiecień 1969.

czasem niezupełnie, ubrania. Na ich wolności, na ich wstydzie dokonuje się gwałt. Człowiek rozebrany nie może być oglądany w kategoriach piękna[98].

Wtedy, te 20 lat temu, chodziło mi o „uniwersalizację" – stąd niechęć do kostiumu. A te ostatnie akty, te w „Kolejce" ubrane chcą być w nagość jak najbardziej współczesną, aktualną.

15 lutego 1988

Rys. – Aktoportret. List do K. pisany wieczorem z pomysłem na jasność.

16 lutego 1988

Aktoportret – 4 godz. Pierwsze malowanie od sierpnia.

17 lutego 1988

9.45 – sąd, sala 710. W korytarzu godzina skupienie darowana przez panienkę, co niewyraźnie godzinę napisała. (...) Może tym razem, mam w każdym razie taką nadzieję, uda mi się nie malować skóry, tylko ciało. Bo przecież nie skórę pamiętam.

Rozprawa finalna 21 marca. Więc Popielec, pierwszy dzień postu, a potem pierwszy dzień wiosny?

Aktoportret – 2 godz.

19 lutego 1988

Rano, patrząc na ścianę w pracowni pokrytą „Puzzlami" uświadomiłem sobie, że to pokawałkowanie, rozbite ciało kobiety, gdzie nic, co służyć by mogło identyfikacji, żaden szczegół anatomiczny, nie mówiąc o twarzy, nie został namalowany, gdzie ciało jest doskonale anonimowe – że ta składanka może być odczytana na sposób głęboko symboliczny. A przecież klnę się, tego nie przewidziałem. Nie przewidziałem, że rozbiję figurę kobiety, żeby potem z fragmentów składać inną, nową. Albo zaczynam swoje życie (i malowanie) oglądać od zewnątrz i widzę je jako spektakl, albo podświadomość i intuicja takie podsuwa pomysły. Przecież kiedy przed rokiem niemal pomyślałem te obrazy, chodziło o to, żeby nie zawierały żadnych znaczeń, żeby przez swoją anonimo-

---

[98] W katalogu III wystawy Grupy „Wprost", Galeria Sztuki Współczesnej w Warszawie, październik–listopad 1967.

wość i przedmiotowość (tuż przed nimi malowałem „Muszle", w których wbrew chęciom nie dało się od alegorycznego myślenia uwolnić) wygoniły przemocą myślenie o czymkolwiek innym niż światło, kolor, materia. Było to malowane po powrocie z Paryża, cały czas w chęci postawienia sobie i rozwiązania zadania czysto malarskiego, owego **jak**, a nie **co**. Skoro, jak pisałem przed laty, „mniej ważny jest wygląd, gdy idzie o znaczenia", przez likwidację jakichkolwiek znaczeń chciałem do wyglądu, do malowania wyłącznie „z oka" dojść. I w jakiś sposób taką funkcję te obrazy spełniły – choć w niewielkim stopniu. Odebrałem im znaczenia (bo co znaczy fragment brzucha, fragment ramienia, szyi, kolana?), ale oczywiście nie potrafiłem wyposażyć ich „wyglądem" czy „malarstwem-malarstwem" – bo jaki ze mnie malarz. Marzyło mi się wtedy szerokie, zmysłowe, fakturalne malowanie, chciałem o ciepłocie ciała, nie o chłodzie skóry – i nie potrafiłem. Owo (Boże, jak to brzmi!) ćwiartowanie, kawałkowanie figury kobiecej (sloganowa dekompozycja ciała, dehumanizacja, uprzedmiotowienie) oglądane teraz nakładają się na poczucie rozsypki, która się w życiu dokonała. Po namalowaniu przed rokiem tych 27 obrazków (to, niechcący, też liczba, która znaczy) i potem jeszcze kilku szkiców małych i niedobrych całego aktu, przestałem malować w ogóle.

Miały one, te obrazki być „oczyszczeniem języka", takimi tabletkami na zmiękczenie suchego, męczącego kaszlu, tabletkami musującymi. Zdawało mi się, że wrócić będę mógł wreszcie jeszcze raz do „Kolejki". „7 etapów z życia kobiety" postanowiłem namalować ponownie. Wykonać drugą wersję poprzedniego obrazu, podobną w układzie, ale zupełnie odmienną w wyrazie. Plątał mi się ten pomysł po głowie już dwa lata temu, kiedy „Kolejka" znikła mi z oczu w magazynach muzeum wrocławskiego[99]. Wtedy, nasłuchawszy się (od siebie także) zarzutów, jakie to zimne i bezlitosne to moje patrzenie na człowieka, na kobietę, postanowiłem jeszcze raz zrobić ten obraz tak, jak zrobiłby go prawdziwy malarz. Taka kolejka „na ciepło". Periody życia kobiecego widziane czułym okiem malarza. Nie dotarłem do tego, nie podjąłem jeszcze raz motywu. Ekspiacja nie udała się.

Pamiętam, że kiedy ponad dwa lata temu zjawił się w pracowni Demarco[100] z Londynu w towarzystwie jakichś pań („Kolejka" wisiała

---

[99] W listopadzie 1985 „Kolejkę" zakupiło Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

[100] Richard Demarco (1930) – szkocki artysta, galerzysta, promotor sztuki, właści-

wtedy na ścianie), jedna z nich (miała na imię Ewa, więc pytała pewnie w imieniu wszystkich kobiet) chciała się dowiedzieć, czy ten obraz wziął się z miłości czy z nienawiści do kobiet. Odpowiedziałem coś tam, nie wprost, jakimś sloganem w rodzaju: „nienawiść stanowi drugą twarz miłości", albo inne takie.

(Przypomina mi to inne pytanie, które mi przed miesiącem u Leszka postawiła jedna z dwóch ślicznych panienek, które tam były: skąd u ciebie tyle niechęci do kobiet? Odpowiedziałem, zgodnie z prawdą, że z chęci.)

Kobiety zresztą szczególnie ten obraz przeżywały, emocjonowały się nim. Kiedy na ścianie wisiały jeszcze rysunki do „Etapów", Ania z dołu zobaczywszy je, natychmiast znalazła w jednej z figur swoją pupę i pewnie, gdyby nie zapalenie jajników, którym się pochwaliła, zaraz by mi to podobieństwo unaoczniła. Nieźle, jak na pierwszą, przypadkową wizytę. Dopiero po paru latach, kiedy kolejka była już na ukończeniu, Ania – była wtedy na szczęście z mężem – zadarła spódnicę, żeby dowieść, że uda i tyłek nawet po czterdziestce mogą być gładkie. Majtki, pamiętam, miała w kwiatki liliowe i niebieskie. Inna Ania, kiedy z Rostworowskim rozmawialiśmy o obrazie i pan Marek zachwycił się piersiami „drugiej", natychmiast wypaliła, że ma ładniejsze, a kiedy została jeszcze chwilę, upierała się, żeby udowodnić, że majtki z Pewexu nie odciskają się gumką, i że jedynie polski wyrób tak może piętnować ciało kobiety. Jak na historyczkę sztuki dość miała wnikliwy stosunek do ikonografii.

Bardzo potrafią być bezpośrednie Ewy, Anie i Renatki. Gdybym jeszcze ja był równie bezpośredni, pewnie wcale nie musiałbym malować obrazów „kobiecych". (...)

20 lutego 1988

Z pamiętnika St. Brzozowskiego (12 XII 1910):

Niewątpliwie jest to dla mnie czas krytyczny, młodość przeszła doszczętnie i nastał czas, w którym nie wolno już zapowiadać, lecz trzeba dawać rzeczy mogące istnieć, mające chociaż pewne tylko prawa do istnienia. I jednocześnie coraz jaśniej występują wszystkie braki w przygotowaniu, wszystkie za-

---

ciel znanej Richard Demarco Gallery, założyciel Fundacji Sztuki Europejskiej, współorganizator największego na świecie festiwalu teatru i sztuki „Fringe" w Edynburgu.

niedbania. Rozpacz jest rzeczą łatwiejszą niż spokojne i zimne spojrzenie na rzeczy tak, jak są one. Bardziej niż wszelkie braki kultury ciąży i jest groźniejszy wewnętrzny rozstrój woli, wzrastający brak odwagi. Do pewnego stopnia on to szukając dla siebie usprawiedliwienia stwarza poczucie owych braków, chociaż byłoby rzeczą śmieszną wprost przeczyć, że są one straszliwe[101].

(Pisane półtora roku przed śmiercią. Sprawdzić ile miał lat.)

26 lutego 1988

Z listu Małgorzaty P. (pisany 21 II):

(...) W tym Twoim dyptyku ciała mężczyzny i kobiety – dwa odrzucone przedmioty – są rozdzielone nieodwołalnie (rozdzielone, nie zjednoczone tą niby to osią symetrii), osamotnione w swoim bezwładzie gorzko parodiującym sen miłosnego znużenia. Każde zamknięte w swojej kategorycznie odgrodzonej kwaterze, bez możliwości połączenia, a jedyną wspólnotę stwarza zbiorowy, nieprzepuszczalny całun. Miarą krańcowości ich losu jest bezbronność wobec dokonanego na nich brutalnego pogwałcenia wstydu. W tym zbrutalizowaniu, w tej degradacji intymności wyraża się przejmująco wanitatywny sens przedstawienia. (...)

Nieraz myślałam o tym, że w Twoim malarstwie często pojawia się obraz intymności zagrożonej, pogwałconej, zdegradowanej. Jakoś bardzo dotkliwie odczułam natężoną bolesność takiego widzenia. Potrafisz wyrazić przejmująco wiele przez wyobrażenie ludzkiej nagości, nagości ludzkiego ciała, które według Jana Szkota Eriugeny jest „obrazem obrazu Boga" – a więc duszy. Ciała, które jest widzialnym i dotykalnym przejawem całej powikłanej złożoności życia człowieka. Ten ciężar splątanych znaczeń określa inne Twoje akty, współczesne „Dwojgu". Drobiazgowy, skrupulatny weryzm odtworzenia tych postaci potęguje ich dotykalną konkretność, ich cielesność właśnie, wywołuje wrażenie wzmożonej nagości. Ciała kobiece noszą w sobie zaprzeczenie własnego uroku, starannie utrwalone symptomy umierania – i ta gorzka sprzeczność ujawnia kruchość mitu, zawodność upiększającej fikcji. W zamian za to, kobiety z tych obrazów ofiarowują mocną realność brzydkiej i przejmującej fizyczności (tak jak myśl o własnej śmiertelności wywołuje czasem głębsze pulsowanie krwi, bardziej intensywne odczucie ciała).

Obok znaków zniszczenia wyrytych przez życie, niepokoją te szczególnie degradujące skazy odciśnięte przez ubranie, przez obyczaj – ślady zewnętrznej presji, naruszające pierwotną suwerenność postaci. To spotęgowanie na-

---

[101] Stanisław Brzozowski, „Pamiętnik", Lwów–Warszawa 1913; pierwsze wydanie powojenne, Kraków–Wrocław 1985.

gości, te dotkliwie zniekształcające rysy tak skrupulatnie wydobyte – sprawiają wrażenie gwałtu dokonanego na intymności. Intymności przeciwstawionej bezosobowemu, rzeczowemu spojrzeniu, które czyni z tych ciał przedmiot „inwentarzowej" obserwacji. Wyłania się z tej obiektywizacji bolesna wizja zagrożenia tego, co w człowieku najgłębiej, najelementarniej własne. I stąd chyba ten lęk, wstyd, poruszenie, jakie się odczuwa wobec tych postaci. (...)

27 lutego 1988

Tadeusz N. w pracowni. Obiad – barszcz, makaron, pischinger, sraczka. Grzebanie w obrazach z Paryża z 71, z pierwszymi motywami „Człowieka bez jakości".

Wymyśliliśmy małą wystawę w „Innym świecie" z moich rzeźb, obrazów, grafik i rysunków kobiecych sprzed 20 lat. Malowane „Orantki", rzeźbione „Utrwalone", grafiki z „Rozebranymi", rysunki orantek i lalek powstawały w latach 65–68. Zabawne będzie zobaczyć je razem teraz, kiedy oglądam się do tyłu, żeby swoje spotkania i rozstania z „motywem kobiecym" w malarstwie – i poza nim – obejrzeć.

28 lutego 1988

Zacząłem siódmy obraz z K.

Czas kończyć przepisywanie. Teraz już nie przepisuję. Piszę. To, co najważniejsze, piszę w listach i wysyłam gdzieś za morze.

Miało być o siedmiu etapach z życia kobiety, o siedmiu postaciach na jednym płótnie, nie o jednej postaci na siedmiu płótnach.

(Zresztą będzie ich więcej. Płócien. A postaci?)

Zmęczyło mnie to oglądanie się za siebie. Chciałem zobaczyć, jak się kończyły jedne rzeczy, wątki, jak zaczynały inne. Jak się **działo**.

Motyw kobiecy... Mizoginizm? Kiedyś chyba tak, dawno temu. Zaglądam w dzienniki Pavesego, w jego „Rzemiosło życia" czytane 20 lat temu i znajduję, pod różnymi datami, podkreślone przeze mnie:

„Kobieta, która nie jest idiotką, wcześniej czy później natrafia na wrak ludzki i próbuje go uratować. Czasem jej się to udaje. Ale kobieta, która nie jest idiotką, wcześniej czy później natrafia na mężczyznę zdrowego i przeistacza go we wrak. To się jej udaje zawsze."

„Żadna kobieta nie zawiera małżeństwa z interesu. Wszystkie są na tyle chytre, że przed poślubieniem milionera zakochują się w nim."

„W miłości liczy się jedynie to, żeby kobietę mieć w łóżku i w domu. Wszystko inne to idiotyzmy, obrzydliwe idiotyzmy."

„Gdyby pierdolenie nie było najważniejszą rzeczą w życiu – Księga Rodzaju by się od tego nie zaczynała."[102]

Biedny Cesare. Jak to było z tym pierdoleniem, skoro, jak pisze Dukanović we wstępie do „Rzemiosła", kiedyś w Cervinii, w górach, Pavese „...mówił raz prawie do świtu, tak że Constance w końcu z jego łóżka poszła do aktora Andrei C."

I dziwić się potem, że żeby przestać gadać wrąbał po paru miesiącach 16 piguł na spanie. Na pogrzebie kobiety płakały, a jedna to nawet 3 razy zemdlała. Nareszcie mu wyszło? Nie, z żalu zemdlała, z żalu.

Teraz w dziennikach Pavesego znajduję rzeczy ciekawsze:

„Na moich stronach jest przedstawienie życia, ale nie ma życia. Wszystko trzeba rozpocząć od nowa."

W moich obrazach jest przedstawienie życia, ale nie ma życia.

„Przeklęty ten, co *aux choses de l'amour mêlat l'honneteté* (do spraw miłości miesza uczciwość). To samo stosuje się do spraw sztuki. Z tego powodu, że sztuka i życie seksualne wyrastają z tego samego pnia."

I wreszcie przepisane przez niego z „Système des beaux-arts" Alain'a: „Ilekroć myśl wyprzedza wykonanie i reguluje je, mamy do czynienia z rzemiosłem." (1926)[103]

(tutaj Cesare zapomniał dodać, że to samo stosuje się do spraw życia seksualnego; i co z tym wspólnym pniem?)

Wszystko to ważne dla mojego malowania.

Nie wiem, dlaczego sięgnąłem do Pavesego. Pewnie dlatego, że kiedy wprawiam w ruch pamięć, przypominają mi się różne, nie zawsze mądre rzeczy. Ale dzięki temu przypomniałem sobie jeszcze jedno: ćwierć wieku temu, w 63-cim jako motto tekstu o grafomanii („Pisanie, czyli antyliteratura"[104]) napisałem:

---

[102] Cesare Pavese, „Rzemiosło życia. Dziennik 1935–1950", przekład Alija Dukanović, Warszawa 1972.

[103] Alain (właśc.: Émile Chartier, 1868–1951), „Système des Beaux-Arts", 1920 (wyd. Paris 1926).

[104] „Grafomania. Pisanie, czyli antyliteratura", luty–marzec 1963, tekst niedrukowany, archiwum artysty.

Nie zajmować się malarstwem – niech ono zajmuje się mną.

Kto się kim zajmował? Nie wiem. Chyba na zmianę.

Grzebiąc, memłając się w memuarach, przepisując fragmenty, pomijając dwa razy tyle, nie dopisując niczego ani zmieniając, odsłoniłem trochę własnej golizny. Nieapetycznej, czasem nieprzyzwoitej. Trochę tak, jak u tych moich malowanych kobiet.

Przyzwoitość, powściągliwość, umiar, kultura...

Przed rokiem (stale te daty, cykle roczne, cykle miesięczne!), 28 lutego zapisałem zdanie z „Czarodziejskiej góry":

„Przyzwoitość jest tylko tam, gdzie brak ducha."

Czy ja wiem? A tak zwana forma, z którą takie mam problemy?

Mając do wyboru: pić nieprzyzwoicie, z duchem, bez umiaru – czy z umiarem, kulturą, zdecydowałem się nie pić w ogóle.

Mając do wyboru: malować nieprzyzwoicie – czy z kulturą (malarską), zdecydowałem... nie, nic nie zdecydowałem.

Po trzydziestu latach palenia uczę się palić fajkę bez zaciągania się. Czy mając tyle lat ile mam, można się nauczyć żyć bez zaciągania się? Przyjaciółko poradź.

Czekamy na wasze listy.

Kilka tygodni temu w TV, w „Hebanowej wieży" (to chyba odwrotność wieży z kości słoniowej) wg Tennesy Wiliamsa, Olivier grający starego malarza powoływał się na praktyki starców w starożytnym Rzymie, którzy dla podtrzymywania sił witalnych ssali mleko z piersi młodych kobiet[105].

...Z prochu powstałeś i w proch się obrócisz...

(przepraszam, czy jest mleko w proszku?)

Czy prawdą jest, że żonaci żyją dłużej średnio o 5 lat?

Ile razy można próbować żyć średnio o 5 lat dłużej?

(przepraszam, czy pani jest ostatnia?)

28 stycznia – 28 lutego 1988

---

[105] W istocie film telewizyjny pod polskim tytułem „Hebanowa wieża" (reż. Robert Knights, Wielka Brytania 1984) oparty był na opowiadaniu Johna Fowlesa „The Ebony Tower" („Wieża z kości słoniowej") i takiż nosił w oryginale tytuł. Zbiór opowiadań Fowlesa „Hebanowa wieża", w tłumaczeniu Tomasza Bieronia, po raz pierwszy ukazał się w Polsce w 1996 roku, odtąd kilka wydań. Imię i nazwisko niesłusznie tu przywołanego dramaturga amerykańskiego użyte skądinąd niepoprawnie; brzmi ono Tennessee Williams.

Czas, w którym malarstwo, traktowane dotąd jako jedna z umiejętności rzemieślniczych, awansowało do grona sztuk wyzwolonych, nie jest zbyt odległy. Zaledwie kilkaset lat temu, w Renesansie, za sprawą anatomii i perspektywy – nauk, do rozwoju których przyczynili się w znacznym stopniu malarze, rzeźbiarze i architekci – sztuki plastyczne zostały uznane za godne sąsiedztwa z poezją, a nawet filozofią, królową nauk. Analizując mechanizm układu piór w skrzydle lecącego ptaka, badając proporcje ludzkiego ciała Leonardo da Vinci był tyleż naukowcem, co i artystą; Renesans zatarł różnicę pomiędzy poznaniem naukowym i artystycznym. Proces wprowadzania adeptów malarstwa w tajniki warsztatowe rozszerzył się o elementy wiedzy przyrodniczej i matematycznej, a także nauk humanistycznych. Wzorem coraz liczniej powstających uniwersytetów zaczęto powoływać do życia akademie rysunku i malarstwa. Coraz też częściej, zamiast korzystać ze średniowiecznych wzorników i przepisów, artyści zaczęli opierać swoją twórczość o studia wykonywane bezpośrednio przed naturą.

Tworzył się pełny, zobiektywizowany, coraz bardziej wolny od fantazji i wierzeń wizerunek świata, a jednocześnie, w oparciu o poznawczy stosunek do natury, formował się język sztuki. Język łączący w jedno naukową prawdę i artystyczne piękno.

Sztuka i natura

Mademoiselle Susanne i starcy

Od pewnego czasu paryskie muzeum d'Orsay eksponuje w sali z obrazami Courbeta[1] znany dotychczas jedynie z reprodukcji, owiany legendą „Początek świata" – nagi tors kobiety o rozchylonych udach, gdzie w ciemnych zaroślach podbrzusza lśnią naturalnym różem płatki jej odsłoniętego seksu. Akt powieszono pomiędzy kobiecym portretem i pejzażem; ot, po prostu portret kobiecego pejzażu z dolinami, pagórkami, zagajnikiem i źródłem, w którym rodzi się życie. Obraz Courbeta, podobnie jak drugi, powstały w tym samym 1866 roku, „Sen", przedstawiający parę nagich, wtulonych w siebie lesbijek, nie mógł być w owym czasie pokazany w ramach oficjalnych Salonów Paryskich[2]; połowa lat 60. ubiegłego stulecia upamiętniła się głośnymi skandalami obyczajowymi związanymi z dwoma, o wiele przecież „przyzwoitszymi", obrazami innego realisty, Maneta[3] – „Olimpią" i „Śniadaniem na trawie", na których rozebrane kobiety, ze wzrokiem skierowanym na

---

[1] Gustave Courbet (1819–1877) – najwybitniejszy francuski malarz realista.

[2] Wskutek odrzucenia przez jury oficjalnego Salonu Paryskiego w 1863 setek zgłoszonych obrazów, zazwyczaj niezgodnych z konserwatywnym gustem jurorów-akademików, cesarz Napoleon III zarządził alternatywną wystawę nazwaną Salonem Odrzuconych. Niektórzy z wystawiających tam artystów (m.in. Manet, Pisarro, Whistler) przyłączyli się do ruchu impresjonistów zainicjowanego zbiorową wystawą w Paryżu w 1874 r.

[3] Édouard Manet (1832–1883) – francuski malarz, prekursor impresjonizmu.

widzów, bez najmniejszego zażenowania pozują do pozbawionych jakiejkolwiek alegoryki scen.

(...) Oto jakaś ruda, krągła i nabita zgina plecy, ukazując kość lędźwiową pod napiętą krągłością pośladków; wygina się, usiłując przełożyć ramię za łopatkę, aby wycisnąć gąbkę ociekającą wodą wzdłuż kości pacierzowej i ochlapać lędźwie; tu znów stojąca blondynka, zwarta, krępa, też ustawiona do nas plecami; ta ukończyła już zabiegi toaletowe i opierając ręce o pośladki, przeciąga się ruchem raczej męskim, mężczyzny, który uniósłszy poły surduta grzeje plecy przed kominkiem; tam znów grubaska, w kucki przechylona cała na jedną stronę, podnosi się na drugiej nodze, przekłada pod nią rękę, by dosięgnąć się w cynkowej wannie. Ostatnia w końcu, tym razem widziana od przodu, wyciera sobie górę brzucha. (...)

– tak opisywał J.K. Huysmans wystawione w 1886 roku pastele z serii „Toalet" Degasa, artysty, który „...w czasach, kiedy wszyscy malarze tarzali się u koryta tłumów, on, z dala od niego, dokonał dzieł niezrównanych"[4].

„Tarzali się u koryta tłumów" w owych czasach malarze paryskich salonów, m.in. Bouguereau[5] i Cabanel[6] – autorzy przesłodkich, gładko malowanych nagich Wenus, nimf, odalisek i alegorii. W Wiedniu tarzał się Makart[7] ze swoimi Kleopatrami, a u nas Żmurko[8] (tarzająca się „Odaliska") oraz Siemiradzki[9] z „Dirce chrześcijańską". To, co w dziedzinie nagości można było w owym czasie wystawić na Salonach, było inspirowane w sposób najoczywistszy erotycznymi marzeniami malarzy – ale akty musiały coś symbolizować, odnosić się do motywów religijnych, mitologicznych albo zaczerpniętych z nienagannej moral-

---

[4] W: Joris Karl Huysmans, „O sztuce", przekład Halina Ostrowska-Grabska, Wrocław 1969. Edgar Degas (1834–1917) – francuski malarz i rzeźbiarz, kojarzony, nie zawsze słusznie, z impresjonistami, wirtuoz pasteli.

[5] William-Adolphe Bouguereau (1825–1905) – francuski malarz, czołowy przedstawiciel akademizmu.

[6] Patrz: „Memłary", przyp. 66.

[7] Hans Makart (1840–1884) – austriacki malarz mieszczańsko-akademicki, wiedeński odpowiednik W. Bouguereau.

[8] Franciszek Żmurko (1859–1910) – polski malarz salonowy słynący z aktów i scen antyczno-egzotycznych.

[9] Henryk Siemiradzki (1843–1902) – polski malarz klasycysta-naturalista, najbardziej znany z wielkich teatralizowanych scen antycznych, m.in. twórca słynnej „kurtyny Siemiradzkiego" w krakowskim Teatrze im. Słowackiego.

nie literatury; jeśli już mieć grzeszne myśli, to niech w temacie obrazu – a przynajmniej w jego tytule – znajdzie się rozgrzeszenie. Nie jest grzechem podglądanie starców podglądających biblijną Zuzannę w kąpieli; za obejrzenie gołej zjawy molestującej świętego Antoniego można nawet odpust zarobić – ale patrzyć na rozebraną mademoiselle Susanne, podpatrywać kobietę w łazience, w łóżku albo na trawie w Bois de Boulogne[10], to co prawda duża frajda, lecz przyznać się do niej w towarzystwie żony i towarzystwa nie godzi się, bo to godzi w dobre imię – bo *la Famille*, *l'Eglise*, *la Patrie*...[11] Rację stanu uwierał stanik zrzucony przez paryżankę, która za nic nie chciała być naga i uosabiać Prawdy, tylko była goła i prawdziwa. Pastele Degasa oburzały i gorszyły; gdyby malarz opatrzył swoje czyścioszki tytułami w rodzaju „Prawda zmywająca z siebie brud obmowy", albo choćby tylko „Czystość", miano by mu za złe jedynie, że taką niezgrabną prawdę i czystość wziął sobie za modelkę – a tak, to i temat nie dość wzniosły i nagość niepiękna. Bohaterki obrazów Courbeta, Maneta i Degasa zmywają z siebie patynę mitologii i Biblii, perfumy i szminkę Salonu; nie chcą też, by używano ich pup do budowania alegorii Sprawiedliwości albo tryumfu Nauki nad Naturą czy odwrotnie. To oburzało, bo patrząc na akt nie opatrzony zbożnym tytułem, widz nagle spostrzegał swoją własną nieprzyzwoitość. Cudza nagość odsłania przed nami prawdę o nas; sama w sobie nie ma nic groźnego, nie musi nawet kojarzyć się z erotyką. Salony oficjalne odrzuciły weryzm, pozostając w kręgu bezpieczniejszego, ślepego na prawdę voyeuryzmu[12].

Malarzem, który w sposobie realistycznego traktowania kobiecego aktu mógł stanowić wzór dla niezależnych artystów drugiej połowy XIX wieku, był Rembrandt; w jego biblijnych Betsabach, Zuzannach i mitologicznych Danae, a także w powstałych przed naturą rysunkach i akwafortach nie ma żadnej idealizacji, poprawiania natury. To przedstawienia kobiet rozebranych z uświęcającego kostiumu nagości. Ten najznakomitszy ilustrator Biblii, w dwóch nieczęsto reprodukowanych akwafortach przedstawił kobietę i mężczyznę w trakcie sikania. Obserwatorowi ludzkiego losu i zmagań ziemskich z niebiańskimi wyrokami

---

[10] Popularny Lasek Buloński w Paryżu, miejsce o różnej sławie, niekoniecznie świetlanej.

[11] (*franc.*): Rodzina, Kościół, Ojczyzna.

[12] (*med.*): podglądactwa.

oddawanie moczu nie wydawało się czynnością plugawą, lecz równie naturalną jak używanie narządów moczopłciowych w celach rozpustnych; mnich kopulujący w zbożu z wieśniaczką (akwaforta z r. 1645) nie myśli o prokreacji, jeno poczuł wolę Bożą i daje jej upust.

Opisanie, czy choćby tylko wyliczenie dzieł artystów, którzy na przestrzeni historii sztuki – czyli historii ludzkości – popełnili utwory wedle dzisiejszej nomenklatury obsceniczne ukazując różne narządy znikające w różnych otworach, to zadanie fascynujące, ale okrutnie rozległe, nawet gdyby ograniczyć się tylko do sztuki europejskiej i tylko tej powstałej w kręgu kultury chrześcijańskiej. Można odnieść wrażenie, że właściwszym niż święty Łukasz patronem malarzy byłby święty Antoni pobudzany za pomocą kuszenia przez nie ubraną kobietę.

Od niepamiętnych czasów powstawała, powstaje i powstawać będzie, ogromna ilość przedstawień aktów kobiecych – a także aktów płciowych w różnych odmianach. W kręgu tzw. „naszej" kultury sztuka zwrócona ku miłości fizycznej musiała się ukrywać przed surowym okiem cenzora i inkwizytora, dlatego brak tu takiego bogactwa póz i technik, jak w rzeźbach z fasad hinduskich świątyń, na japońskich drzeworytach, greckich wazach i pompejańskich freskach, brak także niejednokrotnie artystycznej doskonałości i rozmachu. A jednak udawało się co nieco przemycić, nawet we wnętrzach gotyckich katedr, na wysoko umieszczonych kapitelach kolumn. Przemycali też i najwięksi; znani renesansowi dewianci („kochający inaczej") – L. Da Vinci i M. Anioł (imiona znane redakcji), coś się dziwnie zoofilią interesowali i w artystycznej spuściźnie obu można znaleźć sceny używania łabędzia przez Ledę. Z zoofilii zbudowana jest cała bez mała mitologia grecka, stąd pełno w niej krzyżówek w rodzaju syren, harpii, mino- i centaurów; nowa religia dała zoofilii odpór pozostawiając jedynie przy życiu skrzyżowanie ptaka z hermafrodytą – czyli anioła, i capa z mężczyzną – czyli diabła.

Człowiek i zwierzę to hard porno; jeśli chodzi o miękki seks (brrr...), to można by zbudować kompletny elementarz technik i pozycji w opracowaniu takich autorytetów jak (w porządku chronologicznym): Agostino Carracci[13] (wszystkie pozycje), Rembrandt (pozycja misjonar-

[13] Agostino Carracci (1557–1602) – włoski malarz i miedziorytnik akademicko-eklektyczny.

ska), Ingres[14] (pozycja siedząca), Füssli[15] (układy trójkątne), Daumier[16] i Millet (*a tergo*)[17], Doré[18] (69)... itd.; a nieuków i nieuczki pouczyć mogliby wielcy secesjoniści – Klimt i Schiele[19] (masturbacja). Swoją drogą jest więcej niż pewne, że spora ilość tego typu dzieł sztuki, zarówno pełniących funkcję słonych dowcipów, jak i tych całkiem serio, mieści się po dziś dzień w szufladach prywatnych i muzealnych kolekcji. Czasem z nich tylko na moment wychyną z okazji jakiejś (o zgrozo! – upowszechnianie!) wystawy lub wydawnictwa – jak to miało miejsce kilka lat temu w Turynie, gdzie na wystawie pt. „Miłość – od Olimpu do alkowy" Włosi mogli zobaczyć serię rysunków dziewiętnastowiecznego pompiera – Francesco Hayeza[20] stanowiących rodzaj instrukcji obsługi narządów płciowych. Hayez jest wielbiony we Włoszech jako autor sublimowanego „Pocałunku"; o ile jednak pocałunek wykonuje się przy pomocy narządów mowy, to wystawione w Turynie rysunki precyzyjnie przedstawiały pary na różne sposoby używające innych (tych także) narządów do innych celów. (Zabawnym zbiegiem okoliczności w latach 30. naszego stulecia obowiązywał w świecie filmu cenzorski kodeks, którego autor o nazwisku Hayez sporządził spis scen moralnie nagannych i zakazanych; zabraniał m.in. pokazywania pocałunku trwającego dłużej niż 3 sekundy. Para na obrazie jego imiennika całuje się już półtora wieku.)[21]

---

[14] Patrz: „Memłary", przyp. 65.

[15] Johan Heinrich Füssli (także jako Fuseli, 1741–1825) – szwajcarski malarz, rysownik, także poeta, prekursor depresyjno-wizyjnego surrealizmu.

[16] Honoré Daumier (1808–1879) – francuski malarz i grafik, sławny karykaturzysta, pamflecista polityczny.

[17] Jean-François Millet (1814–1845) – francuski malarz i grafik, realista. *A tergo* – (*łac.*): od tyłu.

[18] Gustave Doré (1832–1883) – francuski malarz, ale przede wszystkim znakomity grafik i ilustrator nie stroniący od groteski.

[19] Gustav Klimt (1862–1918) – austriacki malarz i grafik, współtwórca Secesji Wiedeńskiej. Egon Schiele (1890–1918) – młodszy kolega Klimta z podobnej szkoły, tyle że malarstwo o niepomiernie większym ładunku ekspresji.

[20] Francesco Hayez (1791–1882) – włoski malarz romantyczny, portrecista, autor podniosłych scen historyczno-alegorycznych.

[21] ZG niestety się myli, i to wielokrotnie. Nazwisko rzekomego cenzora filmów brzmiało Hays (William Harrison), więc skojarzenie z Hayezem raczej powierzchowne. Sam zaś tzw. „kodeks Haysa", czyli zbiór zasad określających granice poprawności politycznej i moralnej w amerykańskiej kinematografii, został stworzony bynajmniej

Kiedy w połowie minionego wieku pojawiła się fotografia, zabrała się – jak wszelkie nowo narodzone sztuki – do tego, co ludziom najdroższe; już na pierwszych kliszach można było zobaczyć negatywy gołych panienek, a na pierwszych odbitkach pozytywy życia seksualnego. A w niedługi czas potem to samo, tylko już w ruchu, już w ruchu, już w ruchu – bo pojawił się film. Potem telewizja, satelity, kable, video kasety, kompakty, internety... I w nich jest wszystko to, co było w sztuce od prapoczątku w jaskiniach, świątyniach, pałacach, chałupach, blokach, więzieniach, klasztorach, koszarach, szkołach, burdelach, szpitalach – wszędzie tam, gdzie żyją ludzie w marzeniu o radości i rozkoszy, niezależnie od tego, czy pożądanie, które w nich domaga się spełnienia, jest boskiej czy diabelskiej natury. Chcieć im tego zakazać, to jakby usiłować pozbawić obrazy Rembrandta ciemności i zachować jedynie jasne partie; a przecież jego malarstwo uczy, że światło spostrzegamy dzięki ciemności, że żyjemy w świecie światłocienia. Żadna ustawa, nawet najbardziej światła cienia nie zlikwiduje. I chwała Bogu.

Przemysł pornograficzny produkuje dewocjonalia dla wyznawców kultu Erosa. Dewocjonalia nigdy nie były dziełami najwyższych lotów, ale są dla ludzi namiastką, obietnicą lepszego życia, symbolicznym wejściem w kontakt z czymś ważnym. Od zamierzchłych czasów handlarze odpustów wędrowali po festynach, jarmarkach i bazarach; bywało, że w torbie niejednego z nich przemieszane były święte i frywolne obrazki. Jedne i drugie bywały kiczami. Kicz nabożny i bezbożny jest takim samym złem, może nawet ten świątobliwy więcej czyni zła, bo zanieczyszcza strefę tzw. wyższych uczuć. Widziałem przed laty plastikową gałkę do zmiany biegów w samochodzie, w której zatopiona była

---

nie przez Haysa, przewodniczącego Amerykańskiego Stowarzyszenia Producentów i Dystrybutorów Filmowych (powołanego w 1922), ale przez duchownego o. Daniela Lorda SJ, w 1929 r. W istocie zadaniem Haysa, któremu później ów kodeks przypisano, była obrona produkcji filmowej przed... cenzorami stanowymi; kodeks miał podpowiadać reżyserom i producentom, jakich scen i sytuacji unikać podczas realizacji filmów, by nie narazić się na straty powstałe wskutek ingerencji rzeczywistego cenzora. Na fali ogólnych przemian prawno-obyczajowych w USA „kodeks Haysa", dezawuowany i ośmieszany, bo z czasem utożsamiono go z cenzurą wewnętrzną, stopniowo tracił na znaczeniu i w latach 60. przestał praktycznie obowiązywać. Spadkiem po nim jest funkcjonująca do dziś, skądinąd przyjęta też w Europie, zasada określania granic wiekowych dla widzów.

złocona twarz Papieża – Polaka; jedziesz Maluchem pod górę, łapiesz za Ojca Świętego i wrzucasz dwójkę.

W sensie moralnym kicz to nadużycie, zakłamanie, manipulacja uczuciami. W tym rozumieniu bliższymi kiczowi, niż wizerunki pornograficzne, są ścienne kalendarze z pół – albo całkiem – gołymi silikonopierśnymi pannami. Oglądałem kiedyś kalendarz w guście „Playboya": miss June miała pupę w kształcie jabłka, miss October gruszkowate piersi, miss January miała futerko, a miss July zgoła nie. Obrońcy i obrończynie godności kobiecej zgodzą się chyba, że akt płciowy nie ubliża kobiecie, natomiast wypinanie północnych i południowych półkul ku kamerze wycelowanej w nie w celach dekoracyjnych (i jeszcze ten kalendarz, kobiece fatum!) – owszem, czasami. Taką samą różnicę, jaka dzieli akty dziewiętnastowiecznych salonowców od obrazów Courbeta, Maneta czy Degasa – a nawet Rembrandta – można znaleźć między zdjęciami nagich piękności z „Playboya" a fotografiami z pism pornograficznych.

Odwiedzili mnie ostatnio dwaj młodzi hydraulicy, bo mi ciekło w łazience. Podłubali, wzięli pieniądze i poszli sobie. Następnego dnia okazało się, że cieknie jeszcze bardziej. A jeszcze następnego dnia okazało się, że z półki, na której trzymam świństwa, znikła gruba książka ze sztuką erotyczną od prawieku po inne czasy. Nie wzięli drugiego tomu serii, poświęconego obscenom fotograficznym; jakże poczułem się zbudowany, że w dobie zalewu (hydraulicy!) pornografią multimedialną i wirtualną, wybrali dzieła malarskiej, graficznej i rzeźbiarskiej sztuki erotycznej. Co za pocieszenie dla mnie, malarza! Organów ścigania nie wezwę, bo one zająć się muszą ściganiem organów – a w mojej (niegdyś) książce się od nich roiło. Chcę dożyć reszty swoich dni na wolności. Choć mi cieknie.

marzec 2000

Kamienie i obrazy, czyli świat wg ZG

Poniższy tekst powstał w związku z wystawą moich obrazów zorganizowaną przed dwoma laty przez Muzeum Okręgowe w Wałbrzychu[22]. Pokazałem na niej także kolekcję minerałów i skamieniałości. Wystawa nosiła tytuł „Obrazy i kamienie".

1. Opisanie wysławy

Na podłodze stoi 17 gablotek z różnymi kamieniami. Na ścianach wisi 20 obrazów. W rogach sali stoją 4 oszklone szafy. Zwiedzanie wystawy można rozpocząć od obrazów na ścianach albo od kamieni w gablotkach, jak kto woli; szafy najlepiej zostawić na koniec. Gablotki ustawione są w dwóch szeregach i biegną środkiem sali. Prawy zawiera skamieniałości, a lewy minerały.

Obrazy to niemal wyłącznie malowane przed naturą kobiece akty. Poza nagim ciałem, gładkim tłem ściany i czasem kawałkiem zmiętej draperii nie ma na obrazach nic, co wymagałoby opisu i co dałoby się opisać. Na tych obrazach nic się nie dzieje. Nie ma akcji, jest zatrzymany czas. Wewnętrzny czas pozujących kobiet i czas skupienia malarza na jego powinności: na obserwacji i próbach przetworzenia opisu w wyrażanie, próbach malowania nasyconego światłem powietrza, które podaje oczom patrzącego zarysy postaci – jej rzeźbę, barwę, ciepło. Niespokojny czas malarza i spokojne, cierpliwe trwanie drugiej osoby

---

[22] „Zbylut Grzywacz – obrazy i kamienie", Muzeum Okręgowe w Wałbrzychu, maj–czerwiec 1998 r.

– to wszystko. Nie trzeba w tych obrazach niczego więcej szukać, nie trzeba szukać tego, czego w nich nie ma.

Nieco inne są obrazy, na których obok nagiej kobiety pojawiają się bogato udrapowane figury. Wobec aktu tkwiącego w bezruchu, jakby w letargu, one są dynamiczne i groźne. W sposób paradoksalny, szczelnie spowici w nadmiar kostiumu duchowni zdają się być bardziej fizyczni niż stanowiąca odbicie życia wewnętrznego nagość. Nagość, która w sposób naturalny kojarzyć się może – choć nie musi – z erotyką, jest dla nich nienaturalna i grzeszna, bo w ich mniemaniu płeć to nie strefa boskich uniesień, ale diabelskich upadków. Są bezgrzeszni, ale opętani myślą o grzechu. Obrazów jest dziewięć – tyle, co miesięcy brzemienności. Odnoszą się do wrzawy rozpętanej w kwestii aborcji przez Kościół, który, pozbawiając kobiety decyzji w sprawie dla nich najważniejszej, zniewala je terrorem strachu. Skutkiem dogmatu Niepokalanego Poczęcia wszystkie poczęcia – poza tym jednym – są pokalane, a wobec Przenajczystszej wszystkie kobiety są z natury nieczyste, a może nawet przenajbrudniejsze.

Jakkolwiek by nie było, wystawione obrazy nie powstały z bojaźni Bożej i rozmyślań o grzechu, lecz ze zgoła bezbożnej radości, zachwytu, wzruszeń i pragnień w obcowaniu z naturą. Nagi człowiek należy do świata natury, ubrany – do świata kultury; zresztą gdzie szukać granicy? Z podobnie bezbożnych inspiracji powstały pokazane na wystawie pejzaże z domami i drzewami oraz przedstawienia muszli ślimaków morskich. Drzewa w mieście są czymś naturalnym, podobnie jak domy. Środowisko naturalne człowieka to coraz częściej miasto, jak mrowisko dla mrówek. Nikt chyba nie będzie się upierał, że mrówki w mrowisku i osy w osiej bani nie żyją w swoim środowisku naturalnym. Muszla ślimaka jest jego domem i schronieniem, lecz równocześnie jest nim samym, podobnie jak nasze paznokcie i włosy są nami, a nie rosną na nas. Łupina nie rośnie na orzechu, skórka na jabłku, muszla na ślimaku. Jabłko i ślimak rodzą się z łupiną. Drzewa nie rosną na ziemi, są z niej i w jakimś stopniu są nią. My też. Razem z naszymi domami. I z naszymi obrazami.

Kolekcja minerałów zawiera głównie węglany, z najpospolitszym z nich, kalcytem, na czele. Dlaczego kalcyt, a nie kwarc, który stanowi we wszystkich amatorskich i naukowych zbiorach część najważniejszą i w dodatku najefektowniejszą, a w nazwach jego odmian pobrzmiewa poezja i kryją się wyobrażenia bogactw: kryształ górski, ametyst, chal-

cedon, jaspis, agat, karneol? Kwarc, główne tworzywo skał magmowych i wulkanicznych kojarzy się z ogniem, kalcyt będący bohaterem pokazanej na wystawie kolekcji – z wodą, bo na dnie mórz powstają utworzone przezeń wapienie. Twardy kwarc i miękki kalcyt są też jak ogień i woda sobie przeciwne; składnikiem pierwszego jest krzem, pierwiastek życia (podejrzewa się nawet, że kwarc dzięki drganiom właściwym jego strukturze mógł spowodować pierwsze drgnienia życia na Ziemi), składnikiem zaś kalcytu – wapń, który, choć buduje nasze kości i mieszkania, z wapnieniem tkanek się kojarzy i ze śmiercią. Spośród tych dwóch najważniejszych składników kamiennego płaszcza Ziemi, kwarc budzi szacunek, kalcyt politowanie; wytrawny kolekcjoner wytrawia kalcyt kwasem solnym, by odsłonić kryształy kwarcu. Kwarc jest bardziej męski, kalcyt kobiecy. Gdyby zabrakło któregokolwiek z nich, nie byłoby Ziemi i jej mieszkańców. Może dlatego malarz pokazanych na wystawie aktów kobiecych kalcytowi właśnie najwięcej poświęca serca?

Kolekcja paleontologiczna pokazana jest wedle systematyki Linneusza – to znaczy od najprostszych do najbardziej złożonych form organicznych. Ale cała ta systematyka nijak się ma do rozciągłego w czasie ewolucjonizmu. To nie jest tak, że niższe formy są wypierane przez wyższe. Skomplikowane stawonogi – trylobity, które pojawiły się już u progu ery paleozoicznej, kiedy „wybuchło" życie organiczne, wyginęły z końcem tamtej ery, a niemal rówieśne im robaki, przetrwały po dziś dzień. Może lepiej być nędznym robakiem? Ale, na Boga, nie mylmy robaków z owadami, czyli stawonogami. Karaluch, podobnie jak skarabeusz, to nie **robak** lecz **owad**. Nawet robaczywe jabłko, czy martwy, zakopany w ziemi człowiek, karmi sobą nie robaki, ale larwy owadów. Zdarza się natomiast, że człowiek – dotyczy to szczególnie osobników młodych – „ma robaki". Albo – co dotyczy szczególnie osobników podstarzałych – „ma robaczywe myśli". Robakami są też **serpule**, które, nie zainteresowane prawami ewolucjonizmu, przetrwały do naszych czasów w niezmienionej od czterystu milionów lat postaci – ale o nich będzie jeszcze mowa.

W czterech kątach sali stoją cztery oszklone szafy. Szafy zazwyczaj zawierają w sobie różne potrzebne rzeczy. Te tutaj zawierają wyłącznie rzeczy niepotrzebne. Na co komuś może się na przykład przydać zasuszona żaba i denko z rozbitego szklanego naczyńka? Albo używana czaszka człowieka czy stara książka, w której brak połowy kartek? Na

pewno nic, co zawarto na wystawie drzwiami szaf, nie jest potrzebne. Tak samo zresztą jak kamienie w gablotkach i jak obrazy na ścianach. Muzea w ogóle przechowują i pokazują niepotrzebne rzeczy, a nawet jak zdarzą się potrzebne, to nie można ich użyć. Dlatego pewnie tak mało ludzi chodzi do muzeów, a tak dużo do sklepów. Potrzebne rzeczy są w sklepach.

Szafy mają swoje tytuły. Zajrzyjmy do ostatniej, noszącej tytuł „Cztery kamienie i cztery sekundy", zawierającej cztery kamienie, w których zapisała się obecność człowieka. Jest też piąty, ale służy jedynie jako wstęp do historii, którą opowiadają cztery tytułowe.

Ten piąty tkwił kiedyś w murze jednej z krakowskich, czternastowiecznych kamienic. Średniowieczny Kraków budowano z cegły, lecz także ze skał wapiennych, na których go wznoszono, skał Jury Krakowsko-Częstochowskiej, która, choć nazywamy ją Wyżyną, w okresie średniowiecza Ziemi, czyli w erze mezozoicznej, była niziną i to tak nisko położoną, że zalewało ją morze. Nie może więc dziwić obecność w wapiennej kostce skamieniałej muszli amonita; wapień to przecież niegdysiejsze morskie dno, na które opadały szczątki umarłych organizmów. Jedną z kostek bruku pokrywającego w Krakowie Plac Mariacki nazwano „królową krakowskich kostek"; na jej powierzchni zachował się głęboki, doskonale czytelny odcisk amonitowej muszli. Ta tutaj nie jest królową, choć do świty królewskiej musiała należeć; amonity, przodkowie dzisiejszych ośmiornic, królowały w jurajskich morzach i identyczne, jak ten tutaj *Perisphinctes*, można znaleźć nie tylko w innych krajach Europy, ku której powoli zmierzamy, ale i w Ameryce. Zanim europejskie kraje utworzyły Wspólnotę Europejską, istniała w mezozoiku Wspólnota Europejsko-Amerykańska; kontynent amerykański oddzielił się od Starego Lądu dopiero u progu ery nowożytnej, kenozoiku, około 65 milionów lat temu i Kolumb przed z górą pięciuset laty nie mógł odkryć Ameryki pieszo, tylko musiał odnaleźć zaginiony kontynent podróżując statkiem. Odnalazł – a może lepiej by zrobił, gdyby tego nie zrobił? Nawet nie odkrywając Ameryki byłby sławny dzięki swojemu jajku, a Europie może by jednak udało się przeżyć mimo braku amerykańskich wynalazków: *keep smilingu*, dolara i hamburgera z McDonalds'a. Na pewno udałoby się przeżyć Indianom, którzy Boga w sercu nie mając musieli zginąć z rąk tych, co Boga w sercu mieli.

Jaskinia, mury obronne, grobowiec i świątynia – to miejsca pochodzenia pozostałych czterech odłamków wapiennej, zbudowanej z węglanu wapnia skały. Najmłodszy z nich to fragment szaty naciekowej Jaskini Ciemnej w okolicach Krakowa. Białe kalcytowe stalagmity uwidoczniły na swoim przekroju czarne warstewki sadzy z palonych tu niegdyś, w czasach prehistorycznych, ognisk. Kalcytowe nacieki tworzą się w jaskiniach jurajskich i kredowych skał wapiennych i w chwili obecnej; działalność wód podziemnych, podobnie jak wszystkie zjawiska geologiczne, które miały miejsce w odległych czasach, trwają nieustannie. Nacieki z zapisanymi w nich, jak w kalendarzu, okresami pobytu i nieobecności ludzi, pozwalają na ich datowanie metodą radioaktywnego węgla; pierwsze ogniska rozświetliły ciemności Jaskini Ciemnej ponad 11 tysięcy lat temu.

Jura to jeden z okresów ery mezozoicznej, czyli średniowiecza Ziemi; pozostałe trzy kamienie są starsze, pochodzą z okresu starożytnego – paleozoiku. Odłamek paleozoicznej skały wapiennej, w którym utkwiła metalowa kula wystrzelona z muszkietu, pochodzi z fortyfikacji otaczających siedemnastowieczną Rygę. Oprawiony w ramę obitą blachą z dachu zburzonej przez Rosjan w latach pierwszej wojny światowej barokowej ryskiej katedry, nosi napis, który został wykuty na Bramie Piaskowej w roku 1639: „Bramy, wieże i wały nie strzegą miasta dostatecznie – to, dzięki czemu ono naprawdę trwa, to bogobojność, pokój i zgoda". Nie wiadomo, czy kula została wystrzelona przez bogobojnego Polaka w XVI, pokojowego Szweda w XVII czy zgodliwego Rosjanina w XVIII wieku.

Czarny, dewoński (ok. 300 milionów lat) wapień z podkrakowskiego Dębnika stał się w okresie baroku ulubionym przez rzeźbiarzy i architektów materiałem dekoracyjnym – jego czerń współgrała z ideologią mrocznej kontrreformacji. Fragment inskrypcji łacińskiej na nagrobnej płycie pochodzi z jednego z krakowskich kościołów i liczy ponad 300 lat.

Biała kostka z kambryjskiego (ponad pół miliarda lat) marmuru tkwiła kiedyś w murze jakiejś starożytnej budowli i wraz z innymi fragmentami ruin wpadła do morza, gdzie – co widać na jej ścianach – stała się żerowiskiem dla serpul, o których była mowa powyżej i będzie jeszcze mowa poniżej – to te, które od kilkuset milionów lat nie widzą powodu, żeby ewoluować.

Cztery leżące obok siebie kamienie zapisały w sobie kontakt z człowiekiem, stały się znakami jego materialnej i duchowej kultury. Wystawione w muzealnej sali podniesione są do godności zabytków, choć ich wartość jest niewielka i zawiera się jedynie w znaczeniach, jakie niosą, i w myślach, które budzą.

U schyłku drugiego tysiąclecia (wedle umowy określającej czas w naszym kręgu kulturowym) warto przypomnieć, jak wygląda skala czasu, w której podziałowi stratygraficznemu przyjętemu w geologii historycznej, od kambru do współczesności, odpowiada jeden pełny rok – od godziny 0.00 pierwszego stycznia, do 24.00 ostatniego grudnia. Gdyby w tej ostatniej sekundzie ostatniego dnia roku obejrzeć się za siebie, to: paleozoik trwał od 1 stycznia do 17 lipca, era mezozoiczna od 18 lipca do 16 listopada, kenozoiczna, w której żyjemy, rozpoczęła się 17 listopada. Kenozoik dzieli się na trzeciorzęd (do 30 grudnia) i czwartorzęd (31 grudnia). *Australopitecus* pojawił się dwa dni temu, *Homo erectus* półtora dnia, a *sapiens* przed trzema godzinami. Chrystus urodził się przed niespełna dwoma minutami. Nasze życie trwa średnio ok. 4 sekundy.

Jeszcze inaczej: to nasze hucznie obchodzone dwutysięclecie to ostatnie dwie minuty roku. Jako jeden z niezliczonej ilości gatunków świata roślinnego i zwierzęcego pojawiliśmy się przed trzema godzinami – a życie trwa od uderzenia dzwonów noworocznych sprzed roku. Na Ziemi, liczącej już osiem i pół roku, pojawiły się, ponad sześć lat temu, pierwsze ślady tego, co nazywamy życiem. Wypowiedzenie najważniejszego dla nas pytania trwa dłużej niż nasze życie: **Jak mam żyć, żeby nie zmarnować ofiarowanych mi czterech sekund?**

Albo może jeszcze inaczej: gdyby na początku tego jednorocznego kalendarza umieścić Big Bang, czyli według astrofizyków odległy o 15 miliardów lat moment eksplozji, po której kosmos zaczął stygnąć (co było przedtem, nikt nie wie), to Droga Mleczna, galaktyka, do której należy nasz System Słoneczny, uformowała się w maju, Ziemia wyokrągliła się wokół Słońca 13 września, siódmego grudnia otuliła się tlenową atmosferą, siedemnastego znalazły się na jej stole pierwsze prawdziwe zwierzęta (to początek paleozoiku, 570 mln. lat temu), 28 grudnia otrzymała pierwsze kwiaty, a ostatniego dnia roku, na godzinę i 45 minut przed północą zjawiła się na przyjęciu sylwestrowym Lucy dzielnie stojąca na swoich dziewiczych dwóch nogach. *Homo erectus* zaczął myśleć i obrabiać kamienie, czyli stał się *Homo sapiens* 20 mi-

nut przed północą i zdołał wznieść kamienne piramidy w Egipcie 10 sekund przed uderzeniem Big Bena w Londynie obwieszczającego początek roku 2000. Aha – i jeszcze jedno: przed niespełna czterema sekundami urodził się Jezus Chrystus. Jego życie, jak każde ludzkie życie, trwało malutki ułamek sekundy.

Nieznośni panowie gwiazdofizycy nie zapomnieli o tym, co wydarzy się, kiedy odsypiając sylwestrowe pijaństwo ockniemy się drugiego stycznia następnego roku. Okaże się wtedy, po tych pięćdziesięciu milionach lat, że ludzie odwiedzili już wszystkie bary otwarte na Drodze Mlecznej (mleko dobrze robi na kaca), przypomną sobie, że w noworoczną, trwającą pięć wieków sekundę całowali się z członkami najbliższej rodziny (w kolejności ustalonej wedle stopnia bliskości słonecznej): z Merkurym, Wenus, Marsem, Jupiterem, Saturnem, Uranem, Neptunem i Plutonem. Nikt nie wie, czy znajdą tam życie. Swoją drogą, jeżeli Ziemia ulokowana jest między bogiem wojny – Marsem i boginią miłości – Wenus, to czyżby miała być owocem ich miłości, nimfą o harmonijnie brzmiącym imieniu Harmonia?

Ale i tak najzabawniej będzie pierwszego kwietnia, czyli po pięciu miliardach lat, kiedy Słońce zamieni się w czerwonego giganta, a Ziemia sobie zniknie – taki się przewiduje Prima Aprilis najbliższego, geologicznego roku.

2. Kamień w wodę

Dostałem od przyjaciół marmurową kostkę wyłowioną z Adriatyku u wybrzeży Istrii, w Chorwacji. Byli tam przed laty, kiedy Jugosławia jeszcze była całością i jej republiki, jak w Związku Sowieckim, wolno dyszały w mocnym braterskim uścisku. Kiedy wymuszone braterstwo pękło, muzułmanie, katolicy i prawosławni zaczęli się z zapałem mordować. Różne bywają przyczyny wojen między ludźmi – patriotyczne, rasowe, geograficzne, ekonomiczne; religie, to najbardziej owocująca krwią ich motywacja – to w imię Boga najlepiej, bo najsłuszniej się morduje. Chyba najwięcej, od czasu, kiedy uformowało się chrześcijaństwo, wymordowali katolicy w Imię Ojca i Syna i Ducha Świętego. A może to nie oni, może to inni wierzący wyrżnęli więcej niewiernych?

Nie wiem. Niech ktoś, kto zna historię i ma kalkulator, porachuje – ja wracam do mojej marmurowej kostki. Tkwiła kiedyś zapewne

w murze jakiejś rzymskiej budowli – może świątyni? A może to była świątynia bizantyńska, bo w VI wieku Istria należała do cesarstwa wschodnio-rzymskiego? Albo katolicka, bo w VIII wieku znalazła się w państwie Franków, a w XV podzieliły ją między siebie Austria i Wenecja... Kostka ze zburzonej budowli wpadła do wody dość dawno – leżała tam kilkaset, może tysiąc, a może i więcej lat. Płytka i ruchliwa u wybrzeży woda obracając ją i przesuwając po piaszczystym dnie wypolerowała jej ściany, zaokrągliła krawędzie. Marmur jest miękki, budujący go czysty węglan wapnia, kalcyt, zajmuje w skali twardości minerałów niską pozycję. Kwarc, który jest głównym, czasem niemal wyłącznym składnikiem piasku, lokuje się o wiele wyżej – tylko dwa minerały (topaz i korund) dzielą go od najtwardszego, diamentu – nic więc dziwnego, że zwycięża z marmurem już w pierwszym starciu. Marmur to przeobrażony wapień, który tworzy się jako skała osadowa na dnie mórz z opadających tam szczątków organicznych i materiału nanoszonego przez rzeki. Miękki na początku osad o konsystencji mułu, pod ciśnieniem następnych warstw zamienia się w skałę. Dolne warstwy liczącego setki albo i tysiące metrów skamieniałego osadu poddane są, w wyniku gigantycznego ciśnienia – a czasem także w związku z pobliskim wylewem wrzącej magmy – działaniu niezwykle wysokich temperatur. Wapień topi się, zanieczyszczenia opadają na dno lub wędrują ku górze, czysty węglan wapnia przeobraża się w zbity, krystaliczny marmur, który wynurzając się w wyniku ruchów tektonicznych i przemieszczania zbiorników wodnych występuje w postaci złóż na powierzchni ziemi.

Na każdej z sześciu ścian mojej sześcio-narodowej, chorwacko-austriacko-wenecko-frankońsko-bizantyńsko-rzymskiej marmurowej kostki przemieszkiwały kiedyś serpule. Pozostawiły po sobie wydrążone rowki i fragmenty nadbudowanych rurek, w których spędzały życie. Serpule, to robaki ze znanej od prekambru gromady wieloszczetów zaliczanej do typu pierścienic. Pojawiły się w sylurze, czyli ponad 400 milionów lat temu i żyją po dziś dzień w niezbyt głębokich morzach. Budują wapienne rurki używając do tego skalnego podłoża lub wychwytując drobiny węglanu wapnia z wody morskiej.

Marmurowe kostki i inne fragmenty architektury, naczyń i rzeźb znajdowane są w setkach tysięcy wzdłuż wybrzeży półwyspów, wysp i zatok zamykających od północy Morze Śródziemne. Ale nieporównanie większa jest ilość odłamków figur i budowli, pozostających – jak

ręce Wenus z Milo – na morskim dnie. Rozsypują się, padają pastwą skałotoczy, gąbek, serpul i innych skałożerców, którzy po śmierci, wcześniej czy później oddadzą kolejnym warstwom osadu wapiennego to, co na krótki okres życia pożyczyli. Z wapienia powstałeś, w wapień się obrócisz. Osady wzbogacą się o węglan wapnia przyniesiony przez rzeki z wietrzejących na lądzie skał, których miejsce zajmą kiedyś kolejne, wypiętrzone na lądzie pasma gór, zbudowanych ze skał osadowych zawierających szczątki współtworzących je organizmów i skał przeobrażonych, należących do królestwa materii nieożywionej. Wapień, zanim przeobrazi się w szlachetny, krystalicznie czysty marmur, musi przejść piekielnie wysokie temperatury i czyściec rekrystalizacji. Jest rzeczą wysoce wątpliwą, czy kiedy wynurzą się na ląd jego kolejne złoża, będą jeszcze wśród organizmów żywych rzeźbiarze, ale jest rzeczą wysoce prawdopodobną, że serpula nadal będzie zawile rzeźbiła na powierzchniach skał węglanowych proste historie swojego życia.

Życie organiczne w morzu – skała wapienna zawierająca jego szczątki – przeobrażenie w nieorganiczny marmur, który wychodzi na ląd, po czym wraca na dno morza, by ponownie stać się pokarmem i budulcem dla organizmów żywych; takie są dzieje mojej kostki. Jak w nie mającej końca śpiewance „Wpadł pies do kuchni..." W międzyczasie miał miejsce krótki epizod, kiedy kostka odbyła służbę u człowieka, weszła w krąg jego kultury materialnej. Wpadła kostka do morza... Teraz stoi przede mną bezużyteczna. Może powędruje do muzeum – wtedy znajdzie się w kręgu kultury duchowej człowieka.

3. Kamienne tablice

Granica pomiędzy duchowością i fizycznością jest płynna, podobnie jak pomiędzy tym, co nazywamy naturą, a co kulturą. Nie sposób wyznaczyć granicy między przyrodą żywą, a nieożywioną. Materia organiczna i nieorganiczna są w takiej ze sobą bliskości i współzależności, że więcej je łączy niż dzieli. Nie jest prawdą, że kamienie są martwe, że rośliny nie czują i że zwierzęta nie myślą. Ale my, z naszą potrzebą nazywania i porządkowania, szukamy definicji na życie, uczucie, myśl. Znajdujemy te definicje z trudem – zawsze sformułowane jedynie „z grubsza" niezbyt się wątpliwościom opierają, ale idziemy dalej, bo skoro nie znajdujemy lepszych, to takie, jakie są, muszą wystarczyć.

Świat wydaje się dzięki nim jako tako uporządkowany, chociaż tak naprawdę, wszystko się co krok rozłazi. Na dobrą sprawę nie wiadomo, kiedy właściwie się rodzimy i kiedy tak naprawdę umieramy. Z okazji kłótni o aborcję i eutanazję mówi się o „życiu poczętym" i mówi się o „życiu po życiu". Życie zatraca kontury, rozpływa się, jak kawałek lodu trzymany w dłoni. No właśnie – a może by tak nauczyć się czegoś od innych, na przykład od wody, która bywa ciałem stałym, ciekłym i gazowym i w żadnym z tych stanów nie umiera, więc może w żadnym nie żyje? Nie sądzę, żeby ją to cokolwiek obchodziło – ona po prostu jest, istnieje, trwa – i to od czasów, kiedy nas jeszcze nie było, aż po czas, kiedy nas już nie będzie. Nasze ciało to niemal w trzech czwartych woda, a powiedzenie „krew nie woda" jest zaledwie o dwa procent odległe od kłamstwa. Woda bez nas może istnieć, my bez wody nie. To znaczy, istnieć to my możemy, ale nie możemy żyć. Wygnani z raju tożsamości z przyrodą przeszliśmy ze strefy **istnienia** w strefę **życia**. Nasze ciało nic sobie z tego nie robi i choć umieramy, ono istnieje nadal w sposób właściwy kamieniom, roślinom, zwierzętom. Odzyskuje pierwotną harmonię ze światem. Cmentarze i dawne pola bitewne zamieniają się z czasem w złoża fosforanu wapnia – apatytu, któremu towarzyszą domieszki innych, organicznych i nieorganicznych substancji mineralnych z nas i z nie nas powstałych, i które spożytkowane będą przez następne żywe organizmy. W proch się obróciłeś, z prochu powstaniesz.

Wszystko byłoby w najlepszym porządku w naszym ziemskim bytowaniu, gdyby nie wydarzyła się ta podejrzana afera w raju, w wyniku której *homo* zaczął być *sapiens*. A kiedy tylko zaczął rozumować, przestał cokolwiek rozumieć. Nowej naturze człowieka zabrakło jej samej, zabrakło naturalności. Wygnanie z raju było karą za gest samo-woli, w wyniku którego człowiek połknął, nie tyle może owoc, co wirus samo-świadomości i nie mógł już istnieć jak kamień, roślina, zwierzę; po dziś dzień nie znalazł na ten wirus lekarstwa, antyciała. Uznał, że antyciałem jest dusza – i tak już pozostało. Nie wiedzieliśmy, co posiadamy – dowiedzieliśmy się, co straciliśmy. W lodowatej, nieprzychylnej człowiekowi pozarajskiej atmosferze, życie i umieranie zaczęło stawiać pytania o ich sens. Skoro żyję, to dlaczego mam przestać żyć po upływie jakiegoś czasu? Skąd się wziął czas – i po co? Po to, żebym żył kiedyś, a nie nigdy albo zawsze? Jakby nie było czasu, to nigdy bym nie umarł. A może nigdy bym nie żył? Może to nie życie trwa w czasie, tylko odwrotnie – czas żywi się życiem i kiedy umrę, on przestanie

istnieć? Kiedy zabiję coś albo kogoś, to zjem jego czas i będę miał go więcej dla siebie. Jak będę dużo jadł, to będę miał dużo czasu. A co znaczy dużo albo mało? Umrę niezależnie od tego, czy będę jadł czy nie. Ale poza **kiedyś**, ulokowanym pomiędzy nigdy i zawsze, jest jeszcze **gdzieś**, mieszczące się między nigdzie i wszędzie. Jakbym żył nigdzie, tobym nie żył wcale.

Chyba dość prędko stworzył człowiek, oczywiście na swój obraz i podobieństwo, Boga – kogoś, kto jest wszędzie i zawsze, a nie tylko tu i teraz. Mądrość pokoleń i sprzężona z nią moc symbolicznego języka zaowocowała licznymi świętymi księgami, wśród nich Biblią. Mojżesz transmitujący Dekalog z Góry Synaj, to wyobrażenie nowego porządku świata: na wierzchołku ziemskiej piramidy wspiera się czubek piramidy niebiańskiej. Z tego drugiego, stojącego na głowie, świata przesypują się w dół, jak w piaskowej klepsydrze ziarnka praw i prawd do stosowania na dole. Ta swoista aparatura do destylacji ludzkiego doświadczenia przypomina też szklaną pułapkę na muchy, perfidne urządzenie działające w jedną tylko stronę – spłoszona myśl, która wzleci przez otwór ku górze więźnie tam i może wrócić jedynie jako przybysz z zaświatów. Choć zrodziła się na ziemi, przechodzi w strefę prawd objawionych, jakby ktoś tam na górze ją sobie przywłaszczył i potem łaskawie objawił. Doświadczenie i wiedza z jednej strony, intuicje i wierzenia z drugiej składały się na obraz Boga. Wzorując się na nim, człowiek rodził się do życia w innej niż dotychczas, wyższej strefie; Bóg został nazwany Stwórcą, stworzył bowiem **nowego** człowieka. Prawdziwie ludzkim nazwano w człowieku to, co Boskie, a dystrybucją spirytualiów – czyli boskości – z aparatury destylującej ludzką duchowość zajęli się duchowni. Powstał monopol na świętość – ale i na grzeszność. Człowiek zaczął się poruszać na szachownicy złożonej z białych i czarnych pól, pełnej białych i czarnych figur – nagradzających, dobroczynnych aniołów i karzących, zło czyniących diabłów. Diabelskimi rogami (diabeł to skrzyżowanie mężczyzny z capem) rozłupano, a skrzydłami aniołów (anioł – krzyżówka hermafrodyty z ptakiem) rozpędzono na cztery strony świata nadwątlone poczucie jedności osoby ludzkiej. Ciało stało się brudne, więc i mieszkającej w nim duszy zagroziła nieczystość. Ciało pozostało wierne swojej duszy, to ona zaczęła się nim brzydzić, zdradzać go z czyściutkim Bóg wie kim. Uwiedziona obietnicą, że jak się zakocha śmiertelnie, to stanie się nieśmiertelna, niepokalana dusza obrzydziła sobie własne ciało. Zaczęła spiskować z oblubieńcem,

jak się pozbyć brudnego, śmiertelnego ciała, jak je zniszczyć. Dalsze dzieje tej miłości to już historie nie z tej ziemi, bogate sploty pięknych bajek z okrutnymi baśniami. Cuda, przemienienia, zmartwychwstania, dzieworództwa, objawienia, odkupienia, wniebowstąpienia – cała ta piękna, pełna symboliki mowa zakochanej duszy zrodziła wspaniałą sztukę, bez której nie sposób sobie wyobrazić pełni życia. Ale po drugiej stronie, po biedną, zakochaną duszę wyciągnęli ręce pasterze dusz (duszpasterze) ze swymi naukami, doktrynami, dogmatami, klątwami, krucjatami, rzeziami. Spłoszona zaczęła błądzić, wahać się, zaczęła tęsknić do ciała z jego intuicją i instynktem, z jego zmysłami i zdrowym rozsądkiem. Znalazła się w potrzasku własnej niewierności i łatwowierności wobec obietnic nie z tego świata.

4. Kamienie obrazy

Pruderia nieodmiennie każe historykom sztuki i archeologom nazywać symbolami płodności rozwarte sromy i sztywne fallusy, które są pierwszymi, liczącymi kilkadziesiąt tysięcy lat, dokumentami duchowej i artystycznej kreatywności człowieka. Na ścianach współczesnych bloków, w kabinach wind i na klatkach schodowych widnieją te same wyobrażenia kobiecych i męskich genitaliów, ale przecież nikt nie będzie utrzymywał, że oto młody człowiek w pryszczatym wieku, podlegając imperatywowi przedłużenia gatunku, marząc o potomstwie, flamastrem albo sprayem kreśli symboliczne wizerunki płodności. Rozkosz płciowa i marzenie o niej jest jednym z najważniejszych motorów ludzkiego działania i sztuka dawała temu wyraz odkąd pojawiły się naskalne malowidła i rzeźbione figurki. Człowiek nie bał się seksu, rozkosz, którą przeżywał, uważał za wspaniały dar natury – później także niebios – i za jedyne skuteczne antidotum na śmierć. Skoro przyroda wyposażyła go w przyrodzenie, skoro jego używanie przynosi tak wielką rozkosz, to natura tego przyrodzenia musi być święta. Jeśli radość seksualna bywa sprzężona z uczuciem miłości i jeszcze może być dopełniona potomstwem – to chwała najwyższym siłom, które tak postanowiły.

W większości religii seks znalazł swoje miejsce w świątyniach, na ich fasadach, na ołtarzach – miłość we wszelkich jej odmianach, choćby czysto fizyczną, uznano za najważniejszą i najpiękniejszą strefę

ludzkiego życia, a także współżycia człowieka z naturą materii i ducha. Religie Azji, Afryki, prekolumbijskiej Ameryki nie tylko zezwalały na gloryfikację seksu, ale wręcz wyznaczały mu w kulcie naczelne miejsce. Chrześcijaństwo się go zaparło, wepchnęło jako zło konieczne w małżeńską łożnicę, okutało męża i niewiastę w giezła, zgasiło światło i oddaliło się na palcach, by nieść przez świat światło Miłości. Niech no tylko rąbek tej ziemskiej wychynie poza małżeńskie pielesze, każe się zbłąkanym słyszeć gromy z jasnego nieba i czuć zapach siarki.

Na przestrzeni całej swojej historii – czyli historii ludzkości – sztuka pozostała wierna wszelkim odmianom i formom miłości. Od najwznioślejszej, sięgającej rejonów metafizyki, do tej nie mniej wzniosłej – bo ludzkiej – taplającej się w błocie, tragicznej, czasem występnej, gdzie rozkosz miesza się z bólem, radość z rozpaczą, a uwznioślenie z poniżeniem. Daje temu świadectwo w czasach naszych betonowych jaskiń tak samo, jak w czasach Jaskini Ciemnej, jaskini w Lascaux[23] i jeszcze dawniej, niezależnie od tego, czy marzenia i lęki, jakie wyraża, są boskiej czy diabelskiej natury. Rzeka sztuki płynie przez cały ludzki krajobraz – użyźnia go, bywa spokojna i groźna, żeglowna i pełna wirów. Wypływa ze źródeł ludzkich nadziei i lęków, w jej nurtach najwięcej miejsca zajmuje lęk przed samotnością, marzenie o szczęściu. Powierzchnia tej rzeki odbija niebo, a w jej ciemnych głębiach toczą się skalne głazy i osiada muł nieczystości; ta rzeka to nie tylko wakacyjne kąpiele, beztroska wędkarstwa, odbite obłoki, lecz także ścieki, topielcy, powodzie. Sztuka, jeśli tylko nie jest ujętym w gorset bulwarów kanałem – jest prawdziwa. Także wtedy, kiedy część swoich wód musi toczyć pod ziemią, rzeźbiąc, jak zawsze, korytarze i jaskinie, tworząc nacieki i osady, w których zapisuje znaki mijającego czasu.

marzec – kwiecień 2000

---

[23] Jaskinia Ciemna: największa z jaskiń Wyżyny Krakowsko-Częstochowskiej, dł. 230 m, jedno z najważniejszych w Polsce stanowisk archeologicznych. Jaskinia w Lascaux to właściwie cały zespół jaskiń w poł.-zach. Francji, gdzie w 1940 r. odkryto naścienne rysunki i malowidła z epoki paleolitu; znalezisko to do dziś uchodzi za jedno z największych odkryć w dziejach kultury.

Pietra i Stein

Kamienie są milczącymi nauczycielami,
którzy czynią niemymi swych uczniów;
najważniejsze, czego można się od nich nauczyć,
musi pozostać niewypowiedziane.

Goethe

Archaeopteryx lithographica to nazwisko i imię praptaka, którego niekompletny, ale świetnie zachowany skamieniały odcisk znaleziono w 1861 roku w kamieniołomie jurajskiego wapienia w Solenhofen w Bawarii. Waga tego znaleziska była niezwykła, bo dowodziło niezbicie, że ptaki wywodzą się z gadów – archeopteryks tyleż miał cech gadzich, co i ptasich. Wśród ptasich najistotniejsze okazało się to, że był pokryty piórami, co nie przydarzyło się nigdy żadnemu gadowi, nawet latającemu, jak pterodaktyle, których nagie (a jeśli okryte, to łuskami) ciała i nietoperzo-smocze błoniaste skrzydła każde współczesne dziecko widziało na własne oczy w kinie.

Precyzyjne odciski piór zachowały się w wapieniu tylko dlatego, że jego struktura jest niezwykle drobnoziarnista – to niemal sprasowany, skamieniały puder. Wydobywana w Solenhofen skała znakomicie nadaje się do prac litograficznych, a ponieważ litografia w XIX wieku była najważniejszą z technik graficznych, nazwa gatunkowa praprzodka ptaków, *lithographica*, nasunęła się odkrywcom i badaczom samorzutnie. Pierwsze zresztą odwzorowania praptasiej skamieniałości i pierwsze rekonstrukcje archeopteryksa właśnie na solenhofeńskim kamieniu litograficznym zostały narysowane i poligraficznie rozpowszechnione.

W skałach eksploatowanych dla celów artystycznych i drukarskich znaleziono od początków eksploatacji nie tylko setki tysięcy skamie-

niałych, doskonale zachowanych szczątków organicznych (m.in. w roku 1877 natrafiono na drugi, tym razem kompletny okaz praptaka), ale i setki tysięcy dzieł graficznych powstałych bez udziału artystów i archeopteryksów. Mowa tu o słynnych od kilkuset lat „dendrytach z Solenhofen", opisywanych niegdyś jako skamieniałe mchy, paprocie lub inne jeszcze szczątki roślinne. Nawet teraz – a może zwłaszcza teraz – kiedy już od dawna wiadomo, że te drobiazgowe, delikatne rysunki z życiem organicznym nic nie mają wspólnego, nadal uwodzi czar, z jakim roztwory tlenków żelaza i manganu potrafiły – wciskając się w szczeliny pomiędzy wapiennymi płytami i krystalizując tam – rysować urzekające pejzaże leśne, perfekcyjne przedstawienia drzew, krzewów, traw i filigranowych roślin. Manganowe dendryty można znaleźć wszędzie, bo wszędzie jest woda niosąca w sobie cząsteczki związków manganu, żelaza i innych minerałów i wszędzie czyhają na nią szczeliny skalne wsysające ją łapczywie, ale takiej ilości i doskonałości rysunków jak w Solenhofen na próżno szukać nawet w Albertinie[24].

(Jeśli słowo dendryt jest dla kogoś obce, wystarczy przypomnieć sobie z dzieciństwa, kiedy okna jeszcze bywały nieszczelne, roziskrzone w styczniowym słońcu liście ostów i paproci, jakie rysowała na szybach okiennych zamarzająca para wodna zamieniając się w lód, czyli minerał z grupy tlenków. To właśnie przykład dendrytu – jednej z form, na które krystalografia dzieli sposoby występowania w przyrodzie minerałów. W formie dendrytycznych kryształów występują często samorodki miedzi, srebra i złota. *Déndron* to greckie „drzewo", na przykład znany każdemu filodendron, drzewo z rodziny obrazkowatych.)

***

Alberese, drzewny – tak włoscy petrografowie[25] określają pokrywający wzgórza Toskanii kompleks wapienia kredowo-eoceńskiego, z przełomu ery mezozoicznej i kenozoicznej. Najsłynniejszą jego odmianą jest *pietra paesina*, kamień nazywany też marmurem toskańskim, marmurem ruinowym lub kamieniem pejzażowym. Pierwszy opisał

---

[24] Albertina – pałac w Wiedniu, gdzie mieszczą się słynne w świecie, jedne z największych, zbiory grafiki i rysunku.

[25] Petrografia – nauka zajmująca się opisem skał.

„kamień przypominający miasto z wieżami" jezuita Athanasius Kirchner, w zatytułowanym „Mundus Subterraneus" rozdziale wielkiego dzieła przyrodniczego wydanego w roku 1664. Kamień pejzażowy był już wtedy, od czasów renesansu, znany i ceniony w Europie, używano go do wyrobu przedmiotów dekoracyjnych, biżuterii i mozaik, często inkrustowano nim meble i ołtarze. Cięty na cienkie płytki i polerowany zadziwiał i zachwycał ukazującymi się na przekrojach malowniczymi krajobrazami. Był ozdobą wielu książęcych, królewskich i biskupich gabinetów osobliwości, szczególnie rozmiłował się w nim ród Medyceuszy. Nic dziwnego, skoro wyłącznie w ich rodzinnych stronach, w okolicy Florencji można było na niego natrafić. Niestety nie występował *in situ*, w złożu, znajdowano jedynie rozsiane na przestrzeni kilkuset kilometrów kwadratowych odosobnione, niewielkie bloki i bryły, dlatego osiągał wysokie ceny, a miejsca znalezisk były pilnie strzeżone; obszerna bibliografia dotycząca jego historii i poszukiwań pełna jest sensacyjnych wątków.

Stanowiący niegdyś dno morza wapienny masyw nakrywający jak derka na wielbłądzim grzbiecie toskańskie wzgórza, rozpadł się z czasem na bloki, potem na kostki wielkości cegieł, które rzeki i deszcze zniosły w doliny, obtłukując po drodze, naruszając drobnoziarnistą, litą jak kamień litograficzny strukturę drobnymi spękaniami, nurzając w wilgoci, wreszcie grzebiąc pod ziemią, ale zbyt płytko, by były bezpieczne. Rozdzielone na pojedyncze odłamki kamienie murszały, stawały się łupem żarłocznej wody, która wsączając się mikroskopijnymi spękaniami w stalowoszary wapień zawierający dużą ilość żelaza, zamieniała je w rdzę, w ochrę. Kamień bronił się zaciskając swoje wnętrze i czasem udawało mu się zachować nietkniętą ośródkę, podczas gdy peryferie żółkły i brunatniały bezbronne wobec ataków wody. Z zewnątrz dodatkowo oblegały kamień tlenki manganu, zapuszczając się w głąb i zakorzeniając w skalnym cieście krzaczastymi dendrytami. Ocalałe szaro-błękitno-zielonkawe wnętrze stawało się niebem krajobrazów, jego morzami i jeziorami – reszta wokół to złote, rude i brunatne urwiska skalne, wąwozy, ruiny, porośnięte niekiedy uschłą, czarną roślinnością. Krajobraz po przegranej walce kamienia z niszczącą siłą płynącego wraz z wodą czasu.

***

Przed laty, kiedy kolekcjonowałem kamienie i jeździłem na giełdy mineralogiczne, przywiozłem z jednej z nich kilkanaście płytek *pietra paesina* i dendrytów z Solenhofen, wymieniając je za odciski oligoceńskich ryb z fliszu karpackiego okolic Jasła. Wystawione w Galerii Osobliwości[26] (od wieków ich miejscem były przecież gabinety osobliwości) przyciągały uwagę i budziły podziw, a ja, mając chętnych słuchaczy, często opowiadałem historie związane z kamieniami i tłumaczyłem, jak powstawały obrazy pomiędzy warstwami skały lub w jej wnętrzu. Zasady ich tworzenia się, choć w obu przypadkach związane z penetracją wody w głąb kamiennych szczelin, były zgoła odmienne. Do malowania pejzaży wewnątrz kamienia florenckiego woda używała zawartego w nim żelaza, które przemieniała w jego tlenki i wodorotlenki, budując w ten sposób własną paletę ziemi, w której dominowały ugry, umbra naturalna i palona. Manganu do wykańczania szczegółów czernią nie było wewnątrz kamienia, wybierając się więc w plener, woda musiała zabierać go ze sobą. Manganem także, limonitem i hematytem kreowała pejzaże w szczelinach wapiennych płyt w Solenhofen: lecz tu powstawały jedynie rysunki, nie obrazy. Czerń, mroczna sepia i złocisty bistr układały się w drobiazgowe studia roślin jakby rysowanych piórem, zapewne archeopteryksa, na wapiennych płaszczyznach zbielałego ugru.

Lekcja rysunku w Bawarii i szkoła malarstwa toskańskiego. Linia i plama rozdzielone za sprawą położenia geograficznego. Zajmujące z punktu widzenia estetyki jest to, że mimo ikonograficznej bliskości (wszak w obu przypadkach mamy do czynienia z krajobrazem) wyraz malowanych czy lawowanych pejzaży włoskich jest pełen północnego dramatyzmu. Ruiny i przepastne wąwozy, naga ziemia, mają w sobie coś z klimatu obrazów C.D. Friedricha[27]. A na północ od Alp powsta-

---

[26] Galerię Osobliwości Este założył Zbylut Grzywacz w Krakowie w roku 1992; wzorem renesansowych „gabinetów osobliwości" łączyła w swoim profilu sztukę (głównie rysunek i grafikę) z naturaliami (kamienie, minerały, artefakty ozdobne i użytkowe). Wystawy miały podobnie rozmaity charakter. Od roku 1999 galerię prowadzi Katarzyna Grzywacz.

[27] Caspar David Friedrich (1774–1840) – niemiecki malarz romantyczny, twórca nastrojowych pejzaży.

ły lekkie, prześwietlone słońcem landszafty pełne roślinności – jakby zapuścili się tu florentczycy: Perugino, Botticelli...[28]

Może tak było dlatego, że w toskański wapień woda musiała wdzierać się przemocą, gwałcąc go i rujnując – a bawarski wapień litograficzny sam się ochoczo rozwarstwiał jak karty w księdze paleograficznej i wsysał kapilarnie wodę ciekaw jej możliwości artystycznych. Sam był rzeźbiarzem, pracowitym twórcą masek pośmiertnych stworzeń żyjących przed milionami lat.

***

Przyszedł kiedyś do galerii mężczyzna, który poprzedniego dnia wysłuchał mojej gawędy, i powiedział, że po przemyśleniu wie, że to, co mówiłem o pochodzeniu pejzaży, to nieprawda, bo to są kamienie fotograficzne. Są światłoczułe, widziały te pejzaże, zapisywały w sobie. Ten z Toskanii patrzył na skaliste wąwozy, ruiny miast, morze, wyspy na nim, chmury nad nimi. Ten z Bawarii leżał na skraju lasu, obserwował rośliny z bliska i z daleka. Oba przechowały naświetlone obrazy w ciemni swojego wnętrza – widoczne są dopiero, jak po wywołaniu, kiedy rozwarstwić lub rozciąć kamień. To jak wyciągnąć naświetloną odbitkę z polaroidu.

Na nic zdały się moje tłumaczenia, że te pejzaże powstały bez najmniejszej intencji mimetycznej ze strony natury, która tylko egzekwuje swoje prawa i wypełnia swoje obowiązki, bo nie może inaczej.

– Nie. Te kamienie patrzyły, widziały, zapamiętały, zapisały. Jeśli fizyka i chemia, o których tyle się tutaj mówiło, brały w tym udział, to jedynie tak, jak w mechanice aparatu fotograficznego i w chemicznych procesach wywoływania. Nie przypadkiem plamy i linie ułożyły się w tak realistyczne krajobrazy. To są odwzorowania istniejących w rzeczywistości miejsc.

Byłem bezsilny, nie usiłowałem nawet argumentować, że w czasach, kiedy latały archeopteryksy nie było jeszcze miast i zamków z wieżami – a także, że dokładny, dendrograficzny opis zada kłam prawdziwości

---

[28] Pietro Perugino (ok. 1445/50–1523) – włoski (florencki) malarz wczesnorenesansowy, nauczyciel Rafaela; Sandro Botticelli (1446–1510) – krajan Perugina, autor scen religijnych, ale i „pogańskich", ze słynnymi „Narodzinami Wenus" na czele.

drzew z Solenhofen. Widziałem w wyobraźni kostki marmuru florenckiego patrzące wapiennymi oczami na kaniony i zrujnowane budowle chłonąc je w swoje kamienne wnętrzności, widziałem wpatrzone uważnie w bliskie mchy i odległe ściany lasu wapienie solenhofeńskie i zwątpiłem w sens tłumaczenia chemiczno-mechanicznymi procesami rezultatów, które fascynują i budzą zachwyt. Pomyślałem, że może trzeba uszanować to dwudziestowieczne wyznanie wiary w arystotelesowską *vis plastica* – siłę twórczą natury i cieszyć się, że są jeszcze tacy, którzy nie godzą się na objaśnianie wszystkiego językiem współczesnej nauki. Wychodziłem z galerii podniesiony na duchu, że jednak nauce nie udało się wytrzebić wszelkich, poza rozumowymi, prób odczytywania świata. Że prawdziwej ciekawości nie zaspokoi podręcznikowe wytłumaczenie. Jeśli zaspokoi, to miejsce oczarowania zajmie rozczarowanie – a jeżeli zniknie ciekawość, oczarowanie i zdziwienie, to nie zostanie właściwie nic, dla czego warto żyć.

wrzesień 2003

Metafizyka i mięso

Mięso w szczególny sposób fascynuje malarzy. Oko, nawykłe do łowienia gry barw, materii, światłocienia, syci się wyzwaniem płynącym z prowokującego zmysł estetyki obiektu. Jednocześnie kawałek surowego mięsa niesie w sobie dramatyczny wyraz i niepokojące znaczenia. Mięso jest cały czas dwuznaczne. Mieści się w połowie drogi między przedmiotem i światem organicznym, bo choć już martwe, jest w nim jeszcze życie. I to tak bezlitośnie, tak dotkliwie podobne do naszego.

Nie wiadomo, świątynią czy rzeźnią trzeba by nazwać prehistoryczne jaskinie pokryte wspaniale realistycznymi przedstawieniami zwierząt. Jakość artystyczna tych arcydzieł malarstwa animalistycznego jest w stanie spełnić każdą – domniemaną bądź rzeczywistą ich funkcję. Siedemnastowieczne holenderskie martwe natury obfitujące w trofea myśliwskie: dziczyznę, ptactwo, ryby i owoce morza, to kolejny zapisany w historii malarstwa hołd dla urody zwierzęcia. Żywego lub martwego, czy będącego już tylko mięsem, które w drodze na stół oddało ducha w atelier artysty jego obrazom. Podobnie było w następnych stuleciach; z osiemnastego pochodzi bezsprzeczne arcydzieło Chardina[29] pt. „Raja" – wspaniała martwa natura, której bohaterem jest umieszczona w centrum obrazu wielka, rozbebeszona, budząca jednocześnie zachwyt i przerażenie, ryba.

W tej bezkonfliktowej i pełnej pięknych rozwiązań malarskich wędrówce zwierzęcego mięsa przez historię sztuki, szczególne miejsce zajmuje wiszący w Luwrze „Rozpłatany wół" Rembrandta[30] z roku 1655. Przedstawia wiszące pod stropem mrocznej piwnicy zwierzęce zwłoki

---

[29] Jean-Baptiste Chardin (1699–1779) – francuski malarz, realista codzienności.

[30] Rembrandt van Rijn (1606–1669) – holenderski renesansowy malarz i grafik, jedna z największych postaci w dziejach sztuki.

odarte ze skóry, bezgłowe, ze sztywno rozpostartymi kikutami nóg. Miejsce kaźni zdaje się być rozświetlone blaskiem bijącym z wnętrza potężnego torsu wołu; powierzchnia deski, na której jest namalowany, połyskuje warstwami farby kładzionej tak grubo, że widać relief mięśni, ścięgien i kości. Zwierzęce mięso ewokuje majestat śmierci, a jego martwotę ożywiają wibracje dźwięcznego koloru. Monumentalny kadłub wołu zamienia się w wyobrażenie cierpienia i śmierci wszystkich stworzeń, w metaforę wszelkiego, także i ludzkiego, losu.

Ukrzyżowany wół stał się wyzwaniem dla następnych pokoleń malarzy. Nie dawał spokoju artystom karmiącym swoją sztukę gwałtownymi emocjami, prowokował tych, co szukali sposobu na piękne zobrazowanie niepiękniej prawdy. Stał się manifestem dziewiętnastowiecznych romantyków i realistów: Delacroix[31], Géricault[32] i Daumier[33] kopiowali go i interpretowali po swojemu. Dwudziestowieczny ekspresjonista, Soutine[34] uczynił go punktem wyjścia dla niemal całego swojego malarstwa – i to samo można powiedzieć o twórczości uważanego za największego malarza drugiej połowy XX wieku, Bacona[35].

U Soutina widoczna jest ambicja zmierzenia się z obrazem Rembrandta, a nawet prześcignięcia go siłą wyrazu budowanego nie tylko oczywiście tematem, lecz przede wszystkim kolorem i materią malarską. W swoich ćwiartowanych wołach, odartych ze skóry indykach i królikach uwolnił kolor z wszelkich rygorów opisowości, sprawił, że martwe zwierzęce mięso wije się konwulsyjnie, płynie przez powierzchnie płócien targane gwałtownymi pociągnięciami pędzla. Bogata i wielowarstwowa materia obrazów – którą w żargonie malarzy zwykło się nazywać „mięsem malarskim" – tutaj służy wyrażeniu niepokojącej, drażniąco wieloznacznej, martwej i jednocześnie żywej materii mięsa.

Soutinowi nie udało się zbliżyć do duchowości, która emanuje z będącego dla niego inspiracją „Rozpłatanego wołu". Chyba zresztą nawet

---

[31] Eugène Delacroix (1798–1863) – największy francuski romantyk, m.in. twórca sławnej „Wolności wiodącej lud na barykady", skąd wywodzi się postać Marsylianki.

[32] Théodore Géricault (1791–1824) – drugi z wielkich francuskich romantyków; patrz: rozdział „Ciało i dusza" w niniejszej książce.

[33] Patrz: „Sztuka i natura", przyp. 16.

[34] Chaim Soutine (1894–1943) – malarz francuski, ekspresjonista z tzw. École de Paris, której reprezentanci należeli do rozmaitych nacji, w tym, jak Soutine, do żydowskiej.

[35] Francis Bacon (1909–1992) – ekspresjonista angielski, ojciec duchowy tzw. Nowej Figuracji w Europie i Polsce (lata 60. ubiegłego wieku), m.in. Grupy „Wprost".

nie próbował; ciszę obrazu Rembrandta rozdarł przerażającym krzykiem. Dramatyzm Soutina opiera się raczej na prostych, jednoznacznych w istocie emocjach, które z rzadka tylko pozwalają dotrzeć do strefy głębokich przeżyć.

W sposób może jeszcze bardziej wyrazisty odnosi się do obrazu Rembrandta Francis Bacon: dwie wersje jego „Obrazu" („Painting") ukazują w tle, za enigmatyczną figurą ludzką umieszczoną w centrum, ukrzyżowaną tuszę wołową. Mięsny ochłap jest także znaczącym rekwizytem w jednym z obrazów z cyklu „Papież". Zestawienie surowego mięsa z figurą najwyższego dostojnika Kościoła wywołuje szok i ocierając się o bluźnierstwo zmusza do refleksji nad tym, co do spraw ducha, a co do ciała należy. Inna wersja „Papieża", papież krzyczący, to najbardziej znana seria obrazów Bacona; krzyk, zarówno jako temat obrazów, jak i ten wyrażony deformacją, kolorem i „mięsem malarskim" to najbardziej narzucająca się cecha twórczości Bacona. Jest nią też dojmujące i budzące odruch sprzeciwu poczucie obcowania z mięsem wobec przedstawień figur i twarzy ludzkich, które są w zasadzie wyłącznym wątkiem tego malarstwa. „Mięsność" postaci człowieka nie kieruje jednak myśli w stronę jej uprzedmiotowienia, ujawnia natomiast takie właśnie zagrożenie kryjące się – a właściwie od dawna już oczywiste i jawne – w świecie współczesnej nauki, techniki i technologii.

Próby ustalania hierarchii wśród artystów, wartościowanie i szeregowanie, to zabiegi w odniesieniu do twórczości artystycznej niezwykle zawodne, prowadzące donikąd, i na dobrą sprawę niebezpieczne, bo kwestionujące najistotniejszą wartość każdego wybitnego dzieła sztuki, czyli jego odmienność i niepowtarzalność. A jednak nie sposób, zatrzymując się raz jeszcze przy obrazie Rembrandta, nie szukać odpowiedzi na pytanie o przyczyny wyjątkowości tego prostego przecież obrazu, który bywa niekiedy wymieniany wśród przykładów malarstwa rodzajowego, kiedy indziej wśród martwych natur – więc podrzędnych dyscyplin malarstwa. Co sprawia, że na naszych oczach dokonuje się przemienienie mięsa w coś, co od mięsa i całej strefy fizyczności jest tak bardzo odległe? Rembrandt popularnie nazywany bywa mistrzem światłocienia, a przecież światłocień to sztuka sugestywnego przedstawiania fizyczności świata. Sztuka zaś, którą posiadł Rembrandt, operowanie światłością i ciemnością, to umiejętność wyrażania tego, co mieści się ponad fizycznością.

luty 2004

Czy ból może być piękny?

Jak świat światem, człowiek człowiekiem, sztuka sztuką, cierpienie zawsze było obecne. Cierpienie, ból, lęk, to zapłata za to, że żyjemy, że się życiem radujemy. Piękny jest zapach ukwieconej mleczami łąki, piękne brzęczenie nad nią pszczół, trzmieli i gzów – ale niech cię giez ciachnie, jużeś zły i nieszczęśliwy, bo niby czemu jakieś bydlątko szare i centymetrowe ma ci zakłócać bieg biografii i zmuszać, by ramię obolałe pocierać, drapać, kiedy się w tobie Leśmiany i Kasprowicze odzywają, albo zalążki pracy naukowej się zawiązują? Albo taka, weźmy, pokrzywa. Sobie rośnie, ale przejdź wobec niej gołą kostką, zapiecze. I znowu zawracanie głowy, skrobanie, bieg myśli zakłócony, bo boli, piecze, bąble się robią. Człowiek z wysokości swoich myśli sublimowanych strącony w otchłań egzystencji, gdzie niepoważnie, nieludzko piecze i swędzi, czuje się poniżony, skarcony jak smarkacz, przywołany przed tablicę Natury. Bo natura dając światło, dała nam cień, dając radość dała i smutek, dając odwagę dała i lęk, dając rozkosz dodała ból. Tacyśmy pełni, światło-cieniowi, radośnie nieszczęśliwi. Tylko dlaczego tak grymasimy, kiedy nam dano wszystko? Mamy prawą i lewą rękę, kobietę i mężczyznę, noc i dzień, wdech i wydech, zimę i lato. Co lepsze, wdech czy wydech? pytam pulmonologów. Odpowiedź: całość procesu oddychania, harmonia. Harmonia to nimfa zrodzona ze związku miłosnego Afrodyty, bogini piękna i miłości, z Marsem, bogiem wojny – zrodzona z przeciwieństw. Całkiem jak my – z piękna i brzydoty, z miłości i agresji, ze zdrowia i choroby, z radości i nieszczęścia. Niech mnie nikt z bólu i cierpienia nie leczy, bo mi zabierze szczęście. Tylko dlatego wiemy, czym jest światło, że znamy ciemność. Nie ma sensu żyć w samym świetle, nie ma sensu życie pozbawione

cienia. Życie bez cierpienia jest niepełne, nieprawdziwe jak łąka pełna mleczów bez gzów, bez pokrzyw. No pewnie, że potrzebna jest maść na ukąszenie gza i poparzenie pokrzywą. Ale maść na nieszczęścia miłosne? Na śmierć kogoś bliskiego?

Pewnego dnia, kiedy znajdowałem się u łoża zmarłej, która była mi i pozostała bardzo droga, pochwyciłem się na tym, że patrząc na tę tragiczną skroń szukam machinalnie skali barw, jakie śmierć nałożyła na tę martwą twarz. Tony żółte, niebieskie, szare... Oto do czego doszedłem...

– wyznał kiedyś Claude Monet, ojciec impresjonizmu[36]. Szukać relacji barw, chromatyki tonów ciepłych i chłodnych, to tylko pozostaje artyście po śmierci bliskiej osoby? Nie, nie, on też boleje, ale dano mu miejsce, gdzie może się schronić. Sztuka jest takim schronieniem. Nie pomaga, ale artyście pozwoli przetrwać, aż ból przeminie. Dano nam pamięć, ale, na szczęście, dodano trochę niepamięci – z czasem jej coraz więcej, po to, żeby łatwiej odchodzić. Na starość – wiem, co mówię – człowiek pamięta już tylko własne dzieciństwo – już to jest tak urządzone, że jakeś otworzył drzwi, to je zamknij za sobą. Jak artysta szczęśliwy, to robi swoje spokojnie, maluje krajobrazy, pisze liryki – ale niech go tylko nieszczęście dopadnie, to już mu się treny i elegie rodzą, jak Kochanowskiemu, jak Rilkemu, już nokturny maluje, pieśni żałobne komponuje. Niemal cała wielka sztuka jest o cierpieniu. Bo jest o sensie życia.

Lęk? Pięknie napisał w pierwszym numerze „Bólu" profesor Gibiński:

...ludzie śmierci się nie boją, ale nie wytrzymują cierpienia. Ludzie naprawdę boją się cierpienia: nie tylko cierpienia bólu, ale także cierpienia z samotności, z bezradności, beznadziejności, kalectwa, nieporadności wobec napotykanych trudności życiowych, nędzy, upokorzenia. (...)[37]

Tak, to jest to, czego się boimy, co jest dotykalne. Śmierć ze swoim majestatem jest niedotykalna, więc i niewyobrażalna. Cierpienie czę-

---

[36] Claude Monet (1840–1926) – malarz francuski, główny prawodawca i wykonawca idei impresjonizmu.

[37] Kornel Gibiński, „Bolesne doświadczenia w rozwoju nauki", „Ból", kwartalnik Polskiego Towarzystwa Badania Bólu, [Kraków] 2000, nr 1.

ścią jest życia, a życie delikatna jest rzecz, można je uszkodzić walcząc z bólem. Bez bólu traci kolory. Kto powiedział, że ma być pyszne?

Kiedy artyście jest źle, kiedy cierpi samotność, bezsiłę, to albo maluje to, co go boli i więzi, maluje głód – albo maluje ucztę, na której nie dane mu być. Maluje portret świata, w którym żyje, i jednocześnie swój autoportret (już bardzo dawno temu ukuto powiedzenie, że wszystkie obrazy, które oglądamy w muzeach, to autoportrety artystów, niezależnie od tego, co przedstawiają – bo powstały jako wyraz ich życia wewnętrznego). I bywa, że kaleki na duszy – albo i na ciele – artysta pojawi nam się w obrazie jako heros: bo biegnie za swoim marzeniem. Albo jako kaleka – bo patrzy prawdzie w oczy. Z prawdą w sztuce niełatwa rzecz, bo i ułuda bywa jej żywiołem. Ale i między pięknem i sztuką nie takie proste relacje. A także między pięknem i dobrem. Od Greków się to ciągnie, to budowanie (ale i burzenie) triady: Prawda, Piękno, Dobro. Zostawmy filozofów na ich budowie, obcujmy ze sztuką, karmmy się nią. Czy cierpienie jest piękne? Dziwne, ale Boże Narodzenie w malarstwie słodkie jest i kiczowate – a z Ukrzyżowań wieje prawdziwą grozą. Jeden z najwspanialszych obrazów, to szesnastowieczny poliptyk Grünewalda[38] z klasztoru w Isenheim, przechowywany teraz w Muzeum w Colmarze. Skatowane, sine ciało Ukrzyżowanego najeżone odłamkami rózeg, ociekające krwią i posoką, z opuchłymi wargami szepczącymi bezsiłę... Cierpienie bardziej jest malownicze niż beztroska? Coś na to wychodzi; jak popatrzyć na tryptyki z Sądem Ostatecznym, zawsze oko pobiegnie tam, gdzie potępieni, nie ku zbawionym, bo to nuda sama. Nikt by nie chciał być zbawionym – ale i nikt do piekła nie chce iść, choć ciekawiej. Najlepiej już byłoby tu pozostać. Ale się nie da. Nie wierzę w lęk człowieka przed piekielnymi katuszami, wierzę w lęk przed nieżyciem. Żyjemy, wiemy, że to boli, i wiemy, że raduje. Znamy życie, z grubsza – przyzwyczajamy się do niego. Ale nieżycie? śmierć? to nam obce.

Klasyczna sztuka grecka z trudem godziła się, by ból i piękno się spotykały; to były pojęcia w zasadzie przeciwstawne. (Jakże oddaliliśmy się od antyku – a przecież i współcześnie wielu utożsamia sztukę z przyjemnością, z ucieczką od przykrości – stąd tak nagminnie myli się w naszych czasach sztukę z rozrywką). Ale i tam, w Grecji jednym

---

[38] Patrz: rozdział „Mistrz cierpienia" w niniejszej książce.

z atrybutów piękna bywała wzniosłość – więc i patos, cierpienie. Los Marsjasza, Laokoona czy dzieci Niobe bywał tematem rzeźbionych pomników, nie tylko proporcje Wenus z Milo. Mitologia przepełniona jest cierpieniem, karami za nieposłuszeństwo, śmiercią lub co najmniej metamorfozami. Bo od początku ceniono w sztuce doskonałość i harmonię, ale i jej funkcję katartyczną: oczyszczenia, wyładowania uczuć.

Sztuka oswaja świat, mówi o nim z bliska – ale mówi o nim językiem swoim, nie jego. Jakbyś szedł mostem nad rzeką. Płynie, chlupocze, aleś suchy. Gdy język sztuki niedoskonały, to się zamoczysz, unurzasz we łzach – taka jest moc kiczu. „Ty mnie nie maluj na kolanach – rzekła Matka Boska rozmodlonemu Janowi Styce, temu od Panoramy Racławickiej – ty mnie maluj dobrze".

Artyści zapraszają w świat swoich radości, zachwytów, bólu i cierpienia. Z tym mostem, to nie całkiem prawda – że można tak, suchą nogą. Nie, bywa, że trzeba wraz z nimi w bród przejść, ciamkając po oślizłym, bagnistym dnie. Ale wyjdziesz na drugi brzeg mądrzejszy, boś dotknął dna. To potrafi sztuka, jeśli z niej umiesz czerpać. Ta największa zawsze ociera się o ból. „Edyp" i „Antygona", „Makbet" i „Hamlet", „Kordian" i „Dziady". Ale także malarskie „Rozstrzelania" Goi, Maneta, Picassa, Wróblewskiego. „Krzyk" Muncha i wrzeszczący „Innocenty X" Bacona, według Velasqueza. Ale nawet tam, gdzie nie strzelają, nie krzyczą, czai się cierpienie. Bo jest w samotności, bezradności... Jest w srebrzących się martwych naturach Hedy[39], nawet jeśli nie ma tam czaszki, widomego znaku *vanitas*. Jest w perłowych wnętrzach Vermeera[40], w zwieńczonych kopulastymi cumulusami pejzażach Stanisławskiego[41]. Jest wszędzie tam, gdzie artysta był cały w swojej sztuce. Cały – to znaczy z całą swoją, człowieczą skalą: z radością i bólem, cierpieniem i lękiem.

Spopularyzowana i zbanalizowana do nieprzyzwoitości książkami, filmami, albumami, wydaniami „Listów" i zamienionymi w kicz przez miliony reprodukcji „Słonecznikami" biografia Van Gogha po-

---

[39] Willem Claesz Heda (1594 – ok. 1680) – jeden z tzw. „małych mistrzów" holenderskich, malarz przede wszystkim martwych natur.

[40] Jan Vermeer van Delft (1632–1675) – Holender, jeden z największych malarzy świata, twórca nastrojowych wnętrz i pejzaży, często o wydźwięku alegorycznym.

[41] Jan Stanisławski (1860–1907) – wybitny pejzażysta polskiego modernizmu.

kazuje człowieka jakby stworzonego na idola naszych współczesnych wyobrażeń o artyście. Samobójca, alkoholik ulegający obłędowi, samotny i zgłodniały miłości nieszczęśnik – a ile namalował obłędnych, w dzikich kolorach obrazów! I jeszcze sobie ucho odciął – to wie każde dziecko. Odlotowy, kultowy! – w tych kategoriach chcemy widzieć artystę – takie czasy. „Kamień i cierpienie", „Udręka i ekstaza" – to tytuły najchętniej czytanych powieści o artystach[42]. Obecność bólu, udręki, lęku i cierpienia zdaje się gwarantować wielkość artystycznych dokonań. „Złożenia do Grobu" Tycjana i Caravaggia, „Zdjęcia z Krzyża" Rembrandta i Rubensa, niedokończone „Piety" Michała Anioła – to rzeczywiście dzieła wstrząsające, podobnie jak „Requiem" Mozarta. Lecz przecież równie, choć o przeciwnym znaku emocjonalnym, wstrząsające są pełne harmonii i urody: „Śpiąca Wenus" Giorgiona, „Wenus z lustrem" Velazqueza, jego portrety infantek i Mozarta „Eine Kleine Nachtmusik".

Można więc odnaleźć w sztuce – nie szukając nawet – wyobrażenia, przedstawienia bólu i radości, przerażenia i zachwytu. Lecz można też – i tego może najbardziej warto w sztuce szukać – odnaleźć wplecione w dzieła wątki przeżywania świata przez artystów; wątki autobiograficzne, „autoportretowe". Artysta ze swoim cierpieniem i radością jest jakby bliżej nas niż jego mitologiczny, religijny czy historyczny bohater. Wielkie dzieła nie opowiadają, ale wyrażają, pozwalają przeżywać, nie tylko obserwować sportretowany ludzki los. I dzieje się to nawet wtedy, gdy stajemy przed martwą naturą, pejzażem, wnętrzem.

Cierpienie jest piękne, bo jest równie jak szczęście prawdziwe. Tylko nie szukajmy zbyt uporczywie związku prawdziwości z przyjemnością. Stanisław Brzozowski, filozof i pisarz, podał w pierwszych latach poprzedniego, XX wieku, taką definicję piękna: „Piękno, to miłosne widzenie prawdy."

styczeń 2001

---

[42] „Kamień i cierpienie" Karela Schulza (pol. wyd. 1950); „Udręka i ekstaza" Irvinga Stone'a (pol. wyd. 1965) – powieści oparte na biografii Michała Anioła.

Trochę malarstwa zamiast lekarstwa

Będący płaskim żartem, po częstochowsku zrymowany tytuł mojej wypowiedzi, to rezultat irytacji i zniecierpliwienia tematem, który mam podjąć. Istnienie i skuteczność *arteterapii* – bo tak w obowiązującej stylistyce McDonalds'a zwane jest teraz leczenie przez sztukę, chyba od wielu już dziesiątków lat jest oczywistością i mnożenie na ten temat argumentacji można porównać do stale na nowo ogłaszanych w pismach kobiecych rewelacji, że warzywa i owoce zawierają witaminy, które są niezbędne dla zdrowia i życia, albo że ryby są zdrowsze od wieprzowiny, a wino od wódki. Do bólu języka, do zanudzenia siebie i innych obracamy w ustach hasła o dobroczynnym wpływie, jaki ma dla osób cierpiących psychicznie kontakt ze sztuką – a jeszcze lepiej z aktem twórczym – jakby to było odkryciem wymagającym naukowych uzasadnień. To rzekome odkrycie jest zaledwie przypomnieniem rzeczy oczywistych i liczy co najmniej kilka tysięcy lat. To, że naukowcy potrafili dociec i dowieść, iż historyczna, zbiorowa świadomość ludzi nie myliła się, może im przynieść nieco chwały, niechże jednak nie chodzą w glorii odkrywców.

Nie jestem naukowcem i wolę mówić o duchowości człowieka niż jego kondycji psychicznej – i w tym rozumieniu myślę, że tak naprawdę pacjentem, który powinien nam wszystkim spędzać sen z powiek jest cała, jak jeden mąż, ludzkość, która choruje na naszych oczach – i my razem z nią – wcale nie mniej niż niejeden z ciężko chorych pacjentów oddziałów psychiatrycznych.

Kiedy człowiek rodził się do życia w skali człowieczeństwa, dokonywało się to nie w sferze przystosowania do warunków biologicznych, lecz dzięki rozwojowi sfery duchowej. Malarstwo jaskiniowe, taniec szamana, rytmy, które zamieniły się w muzykę, zawodzenia, które

stały się śpiewem, bardziej nas wyróżniały od innych gatunków niż pomysłowość w zabijaniu i wykorzystywaniu innych zwierząt – bo ta w świecie zwierzęcym nie zna granic i daleko nam do przemyślności owadów umiejących na przykład ulokować swoje potomstwo w ciele innego zwierzęcia, które staje się jego niezawodnym, zawsze świeżym pokarmem. Pomysł, że dzieci rodzą się w kapuście, wcale nie jest taki głupi. Bielinek kapustnik, który widać słyszał coś o witaminach, bije nas na głowę. Głowę kapusty, rzecz jasna.

Nauka, sztuka, religia – to wymiary duchowości pomagające zakorzenić się w świecie, przemienić jego przerażający nas chaos w kojący ład. Choć trzeba pamiętać, że wszystkie trzy, przeżywane na zasadzie wyłącznego leku na zagubienie, gotowe nas także przyprawić o obłęd – lub co najmniej ogłupienie. Ludzkość ogłupiała doszczętnie, życie duchowe zanikło, miejsce kultury zajęła rozrywka, miejsce religijności pobożność, nauce co raz to zdarza się szkodzić bardziej niż pomagać. Arteterapia szwankuje w wymiarze ogólnoludzkim.

Biblioteka to miejsce, gdzie można mieć kontakt z literaturą, z poezją. W enotece można posmakować wina. Kiedy rodziła się dyskoteka, miała być miejscem, gdzie w ciszy, przez słuchawki można słuchać płyt – a teraz jednoznacznie kojarzy się z narkotykami, wrzaskiem i kopulacyjnymi rytmami. To jakby nazwać jabolową knajpę enoteką, a Harry'ego Pottera literaturą.

Długo można by biadać nad stanem kultury duchowej, która spsiała do tego stopnia, że łatwo pomylić zachowanie wielotysięcznych tłumów podczas wizyty papieskiej, w czasie występu koncertu grupy punk-rockowej czy na meczach piłkarskich. Jeżeli mówię o tym tzw. szerokim aspekcie obecności sztuki i jej znaczenia dla zdrowia duchowego (psychicznego), czynię to z myślą o profilaktyce. Myślę bowiem – i wiem, że żadnej rewelacji w tym nie ma – że uszkodzenie, zubożenie sfery duchowej ludzkości – i każdego człowieka – zagraża tak w makro, jak i w mikroskali zdrowiu psychicznemu. Chociaż wiem, że nic nowego nie powiedziałem, wiem również, że i wśród lekarzy, a nawet – o zgrozo! – wśród atystów, bywają i tacy, co spsienia kultury nie dostrzegają. Wiem też, że mówiąc o spsieniu niechcący ubliżam psom. Przepraszam.

Pomówmy o mikroskali, o wymiarze jednoosobowym. Jeszcze nie tak dawno, około ćwierć wieku temu, zajęcia plastyczne odbywały się na oddziałach psychiatrycznych na takiej samej zasadzie jak gra w ping-

-ponga, czy spacer po parkowych alejkach: trochę dla zabicia czasu i urozmaicenia monotonii życia pacjentów, trochę w przekonaniu, że nieco artystycznej rozrywki pomoże oderwać się od dolegliwości własnych wewnętrznych cierpień. W niedługim czasie przekonano się jednak, że owo „trochę malarstwa" (także pisarstwa, aktorstwa, piosenkarstwa) jest w stanie w sposób istotny nie tyle zastąpić, co wspomóc lekarstwa. Zauważono także, że poza terapeutycznymi właściwościami (które porównać można do zdrowej, zasobnej w witaminy diety), twórczość artystyczna, niezależnie od jej „poziomu", jest pomocna także w diagnozowaniu i pozwala obserwować postępy w leczeniu. To rzeczy dziś nazbyt oczywiste, by o nich mówić. Wystarczy przypomnieć choćby dwie z nieskończonej ilości definicji sztuki. Pierwsza z nich dotyczy leczenia schorzałego ducha i stanów lękowych i brzmi: „sztuka jest sposobem poszukiwania ładu w chaosie świata". Druga dotyczy możliwości diagnostycznych: „sztuka jest ekspresją osobowości twórcy". Pierwsza dotyka więc relacji człowieka z tzw. otaczającą go rzeczywistością; druga mówi o wyrażaniu przez twórcę rzeczywistości, która go wypełnia. To niemal sielankowy obraz możliwości sztuki – i gdyby weń uwierzyć, doszlibyśmy do złudnego wniosku, że żeby być w harmonii z zewnętrzną i wewnętrzną rzeczywistością, wystarczy być artystą. O tym, że byłby to wniosek odległy od prawdy, świadczy fakt, że w gronie pacjentów szpitali i klinik psychiatrycznych artyści stanowią niepoślednią grupę – a nawet jedną z najbardziej licznych. Czy dzieje się tak dlatego, że artystą staje się ten, któremu świat zewnętrzny i wewnętrzny bardziej niż innym dolega, i że sobie z tymi rzeczywistościami nie potrafi inaczej, niż poprzez sztukę poradzić? Powiedzmy od razu, że tak jest w wielu przypadkach.

Od kilku lat prowadzę w formie felietonów tzw. „Galerię bólu" w kwartalniku „Ból" wydawanym w Krakowie przez Polskie Towarzystwo Badania Bólu. Czytelnik tego pisma, poza tym, że może się dowiedzieć, że „pronocyceptywne działanie rdzeniowej dynorfiny promuje ból i tolerancję na antynocyceptywne działanie kanabinoidu", dowiaduje się też, że Tycjan przed śmiercią namalował Apolla obdzierającego Marsjasza ze skóry, że dla zmarłego w wieku 28 lat Egona Schielego seks nierozłącznie związany był z cierpieniem i przeczuciem śmierci i że beztroskie z pozoru „Słoneczniki" Van Gogha są w istocie dramatycznym i nieudanym usiłowaniem ułożenia się z nieznośnie bolesnym światem, że stanowiły próbę autoterapii.

Więc prawdą jest, że artyści to potencjalni pacjenci, tyle że w większości przypadków leczą się sami. Jeśli nie pomaga twórczość, w sukurs przychodzi domowa enoteka. Ale też prawdą jest, że sztuka – jak każde przedawkowane lekarstwo, może być trucizną. Niedawno, przed niespełna czterdziestu laty weszło w modę używanie uczonych terminów: stres i frustracja – i od tego czasu wszyscy na zmianę przeżywamy stresy i frustracje. Nie miewamy już zmartwień i rozczarowań, bo brzmiałoby to mało dostojnie. Artyści oczywiście też mają stresy i frustracje; szczególnie te drugie dają im się we znaki. Bo sztuka obiecuje spełnienie, pozwala go niekiedy doświadczyć – ale oczywiście poczucie, a nawet świadomość niespełnienia zjawia się o wiele częściej i powala poczuciem nicości artystę, któremu od czasu do czasu udaje się złapać Pana Boga za nogi. Wtedy artysta cierpi i trzeba się nim psychiatrycznie zająć. Może tyle tylko trzeba tu dorzucić, że cierpienie artysty, z pozoru bezsensowne, ma jednak głęboki sens – bo choć niezwiązane jest z problemami **życiowymi**, bywa wynikiem problemów **żywotnych**.

Od kilku także lat, korzystając z zaproszenia pracowników – a właściwie pracownic – Szpitala im. Babińskiego organizujących ogólnopolskie plenery malarskie, uczestniczę w ich zakończeniu oglądając powstałe prace, omawiając je z autorami i otwierając wystawy poplenerowe. Przyznam się, że nie znajduję istotnej różnicy w tych spotkaniach i innych, które odbywam będąc od trzydziestu lat belfrem w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i ucząc od kilkunastu w prywatnej szkole rysunku i malarstwa dla licealistów i niekiedy mocno podstarzałych amatorów. To, co w problematyce sztuki najistotniejsze, jest zawsze takie samo: jej autentyzm, wewnętrzna prawdziwość, bezinteresowność. Kwestie języka sztuki, wartości estetycznych przesuwają się na dalszy plan i dotyczą raczej profesjonalizmu, sztuki traktowanej jako zawód lub posłannictwo. Lecz najważniejsze jest w naszych rozmowach kto, co i dlaczego tak a nie inaczej chce wyrazić malując i rysując.

Trudno o bardziej zróżnicowany zespół niż ten, który spotykam na plenerach. Nie chcę tu mówić o zróżnicowaniu poziomu – bo poziomu człowieka nie liczy się od poziomu morza, tylko jego własnych stóp, od miejsca, w którym przyszło mu się znajdować, i niejednokrotnie kilka lękliwie i z wysiłkiem postawionych ołówkowych kresek ma wartość większą niż pokryte tęczowym bogactwem barw płótno. Dlatego od początku oponowałem wobec zamiarów przyznawania nagród i wy-

różnień: w rezultacie każdy uczestnik otrzymuje taki sam dyplom, tyle że każdy zawiera odmienne sformułowanie dotyczące charakteru jego dokonań.

Po kilku latach plenerowych wizyt (to nie są, broń Boże!, wizytacje) ułożył mi się rodzaj pięciostopniowej skali ocen, z których każda ma taką samą wartość – wartość indywidualnej przygody, jaką jest rysowanie i malowanie. Pierwszy stopień to pokonanie lenistwa i lęku, kiedy samo podjęcie próby staje się sukcesem okupionym często znacznym wysiłkiem i samozaparciem. Stopień następny, to zabawa w sztukę. Budzi się ciekawość, spod ołówka i pędzla wyłaniają się dziwne, obdarzone autonomią twory. Trzeci stopień to już praca, praca nad doskonaleniem tego, co niezbyt foremne. Niepostrzeżenie budzi się upór, próba pokonywania nieumiejętności. Następny etap zaczyna być już nieco niebezpieczny, choć jeszcze budujący: zjawia się ambicja, by prześcignąć siebie, by dorównać lepszym. I wreszcie uzależnienie; tak jak we wszelkich uzależnieniach artysta traci panowanie nad sytuacją, chce widzieć ogródek, który uprawiał, wielkim sadem, trawi go pasja, męczą frustracje.

Więc nazwijmy to wszystko etapem doniczki, etapem grządki, ogródka działkowego, ogrodu i wreszcie gospodarstwa rolnego, które w dodatku, najlepiej, żeby przynosiło dochody. Plenery grupują przedstawicieli wszystkich kategorii, a stopień „wyleczenia" wcale nie jest związany z przynależnością do którejkolwiek z nich. Jako malarz, będąc sobie pacjentem i terapeutą, widzę, że moje malowanie należy do kategorii gospodarstw rolnych, ale zdarza mi się nader często lękliwie dłubać w doniczce, a ostatnio, na stare lata, bawić się na grządce. A co do zdrowia, to kiedy nie maluję, nie czuję się chory – ale gdy wracam do malowania, wiem, że chorowałem.

Zadaję sobie pytanie, jaką rolę może odegrać w życiorysie pacjenta jednorazowy pobyt na kilkudniowym plenerze. Odpowiedź znajduję w oczywistości faktu, że nie ilość czasu się liczy, ale jakość przeżycia. Z wszystkich lekcji geografii w szkole podstawowej (było to w czasie, kiedy należało mieć wykute na blachę ilości kwintali z hektara zawsze większe w krajach socjalistycznych niż kapitalistycznych) zapamiętałem tylko dwie: jedna z nich to tramwajowa wycieczka o zmierzchu na Salwator i oglądanie gwiaździstego nieba; druga w klasie, kiedy trzeba było z plasteliny wyrzeźbić górę na kształt kobiecej piersi, pokroić poziomo na centymetrowe kromki i obrysowując określić poziomice.

Zapamiętałem – bo były dla mnie przygodą – jedynie zajęcia w plenerze i zajęcia rzeźbiarsko-rysunkowe. A zapamiętać, to znaczy mieć na zawsze do dyspozycji. Myślę, że na tym, nie na budzeniu stresujących i frustrujących ambicji, polega wartość plenerowych wyjazdów.

wrzesień 2003

Bardzo lubię rozmawiać z malarzami. Rozmawiać z dawnymi malarzami. Rozmawiać z dawnymi malarzami poprzez ich obrazy. Rozmawiać obrazami. Wiele moich obrazów w ten sposób powstało. Z Caravaggiem rozmawiałem malując dwie wersje „Opuszczonej". Inna powstała z rozmowy – z Grünewaldem. „Anioł marnotrawny" to była moja rozmowa z Rembrandtem, a „Piety" – z mistrzem z Avignon. Z Andrzejem Wróblewskim rozmawiałem o kolejkach po wszystko i nic, a z Hansem Baldungiem Grienem malując największą z moich kolejek – „S i e b e n okresów z życia kobiety". Właściwie to z Hansem rozmawiałem o kobietach. Bo nie zawsze były to rozmowy śmiertelnie poważne; z Goyą na przykład, malując „Corridy", żartowałem na temat wołowiny na kartki, a mój „Szał uniesień" był niesmacznym rechotem na temat smakowitego Podkowińskiego.

Mistrzowie

Apollo i Marsjasz
Tycjan

Apollo, bóg światła słonecznego, przełożony Muz, młodzieniec pięknej budowy i wielkiej urody (bogowie się nie starzeją), otrzymał w chwili narodzin od Zeusa, swojego ojca, lirę, instrument o niebiańsko pięknym brzmieniu. Kiedy Marsjasz, satyr z orszaku Dionizosa, boga wina i natchnienia, wynalazł (niektórzy mówią, że po prostu znalazł) aulos, flet złożony z dwóch piszczałek, zapragnął zmierzyć się z boskim lirnikiem i wyzwał go na muzyczny pojedynek. Apollo przyjął wyzwanie, pewny jednak swojej wygranej postawił warunek, że zwycięzca będzie mógł z pokonanym uczynić, co zechce. Pierwsza runda nie przyniosła rozstrzygnięcia, oba instrumenty zabrzmiały jednakowo bosko. Kiedy Apollo zaproponował dogrywkę, naiwny – lub jak to zwykle z satyrami bywa – pijany Marsjasz zgodził się. Przebiegły syn Zeusa wezwał go wtedy, by zagrał odwracając aulos tak, jak on swoją lirę. Marsjasz oczywiście przegrał – a zwycięzca kazał go żywcem obedrzeć ze skóry. Tak brzmi jeden z mitów składających się na bogatą biografię opiekuna artystów i ich muz, Apolla.

Zachowało się kilka rzymskich kopii hellenistycznej rzeźby z brązu przedstawiającej przywiązanego do drzewa nagiego Marsjasza oczekującego na egzekucję. W greckim, pochodzącym z III w. p.n.e. pierwowzorze, nieszczęsnemu fletniście towarzyszył z jednej strony Apollo, z drugiej sługa ostrzący nóż. Śmierć Marsjasza to jeden z niewielu w sztuce greckiej motywów związanych z cierpieniem; w poszukiwaniu

harmonii Grecy unikali deformacji, którą wywołuje ból. Nawet klasyczne stele nagrobne wyrażały raczej melancholię niż rozpacz i jedynie widowiskowe tragedie, takie jak np. „Antygona" świadczą o tym, że grecki świat przeżyć wyrażanych środkami artystycznymi nie wykluczał cierpienia. W plastyce – a jedyne, co zachowało się do naszych czasów, to rzeźba – poza częstym motywem konającego wojownika, właśnie kaźń Marsjasza, grupa Laokoona i egzekucja dzieci Niobe dotykają tematu męczeństwa i śmierci. Motyw cierpienia, którego tak skwapliwie starała się unikać rzeźba grecka pojawił się w niej – co może się wydać paradoksalne – niemal wyłącznie za sprawą Apolla, który mimo to po dziś dzień uważany jest za synonim duchowego i fizycznego piękna. Śmierć siedmiu synów i siedmiu córek Niobe to wynik zemsty, dokonanej przez Apolla i Artemidę, jego siostrę, za znieważenie ich matki, Latony. Równie bowiem dobrze jak bogini łowiectwa Artemida, czyli rzymska Diana, władał Apollo łukiem. Przez zemstę także spowodował śmierć Laokona i jego synów w miażdżących splotach węży. Był także uważany za boga blisko związanego z naturą, sprzyjającego jej. Owszem, za jego sprawą wzbogaciła się o kilka nieznanych dotąd gatunków. Kiedy uganiał się za jedną z nimf, Dafne, ta chcąc uniknąć jego uścisków przemieniła się w wawrzyn; nosił go potem Apollo na skroni jako trofeum – a przecież to widomy ślad porażki miłosnej. Swoje chucie kierował też i w inną stronę – niedoszli dwaj kochankowie zamienili się w hiacynt i cyprys. Poza więc działalnością artystyczną, wróżbiarstwem i opieką nad korowodem muz istnieją także inne, mniej promienne strony jego *curriculum vitae*.

Chrześcijaństwo, czyniąc głównym motywem światopoglądowym męczeńską śmierć Odkupiciela i symbolizujący ją krzyż, oswoiło nas z wszechobecnością cierpienia – także, a może przede wszystkim, w sztuce. Motyw jednak męczeństwa Marsjasza, egzekucji o wiele brutalniejszej niż śmierć na krzyżu, nie zanikł i od czasów renesansu pojawiał się często w malarstwie europejskim. Może dlatego, że artystom, twórcom obrazów, postać pokonanego w artystycznych zmaganiach nieszczęśnika była szczególnie bliska?

W obrabowanej po śmierci Tycjana w 1576 roku pracowni pozostał wielki, liczący nieco ponad 2 x 2 metry obraz z ostatniego okresu twórczości sędziwego artysty (urodzony w 1485, dożył bez mała dziewięćdziesięciu lat), przedstawiający scenę wykonywania wyroku na Marsjaszu. Satyr wisi przywiązany za pokryte sierścią nogi do konarów drze-

wa, skrępowane ręce dotykają ziemi, dwaj oprawcy po lewej stronie czynią swoją powinność: jeden z fachowością rzeźnika, drugi, którego efebią głowę zdobi wawrzyn uczestnika orszaku Apolla – z pieczołowitością chirurga. Cieknąca krew rozlewa się kałużą, z której chłepcze mały, uroczy piesek z puszystym ogonkiem. Za oprawcami, z tyłu, wpatrzony w niebo, a może w zawieszoną na drzewie fletnię, atrybut pokonanego artysty-nieudacznika, koncertuje Apollo. Po prawej, na pierwszym planie widać małe satyrzątko powstrzymujące za obrożę wilka, jeden z symboli Apolla, za nim zadumany, jakby nieobecny, siedzi król Midas. Z głębi lasu zbliża się na koźlich nogach rogaty sylen; przynosi wiadro z wodą, zapewne z myślą o ochłodzie dla cierpiącego, umierającego towarzysza bachanalii.

Wedle mitologii pojedynkowi artystów przypatrywali się, a raczej przysłuchiwali świadkowie; spośród nich jedynie król Frygii Midas stanął po stronie pokonanego podstępem Marsjasza. Rozgniewany Apollo ukarał go za brak słuchu oślimi uszami. I właśnie twarzy króla Midasa nadał Tycjan własne rysy w obrazie namalowanym tuż przed śmiercią. Uważany przez wielu za największego malarza wszechczasów starzec wcielił się w postać niefortunnego świadka starcia między apollińskim i dionizyjskim nurtem sztuki.

Przymiotnik „apolliński" służy określeniu czegoś pięknego, harmonijnego, racjonalnego; sam jego dźwięk kieruje myśl w stronę urody i świetlistości. Apollo grał na lirze – a cóż może brzmieć bardziej niż lira słodko i kojąco? Nic – przekonał się o tym na własnej skórze reprezentant idei dionizyjskiej – Marsjasz. „Dionizyjski" to inaczej zmysłowy, rozwiązły, nieumiarkowany. Obie idee – a może tęsknoty? – współistnieją w psychice każdego człowieka i obie znajdują odbicie we wszelkiej twórczości artystycznej. Apollo i Dionizos zjawiają się na przemian w dziejach sztuki; jeden obleka się w kostium Klasyka, drugi stroi w szaty Romantyka. Od starożytności po dziś dzień. Gdy dominuje jeden, drugi odpoczywa i przygotowuje się do przejęcia władzy.

Nie inaczej ma się rzecz w wymiarze losu i twórczości pojedynczych artystów. Tycjan, autor namalowanej w młodości „Miłości Niebiańskiej i Ziemskiej", półnagiej „Flory" o rudych, „tycjanowskich" włosach, pełnych życia „Bachanalii", wspaniałych portretów i obrazów religijnych, wreszcie najsłynniejszej ze wszystkich, klasycznej „Wenus z Urbino", malarz urody życia i urody kobiet, na starość maluje „Pietę", „Koronowanie cierniem", Tarkwiniusza groźbą sztyletu zmuszającego Lukrecję

do uległości, wreszcie użycza własnej podobizny starcowi asystującemu scenie makabrycznego mordu. „Marsjasz" znajduje się w Pałacu Arcybiskupim w Kromieryżu w Czechach. Jak wszystkie późne obrazy mistrza cechuje go niezwykle wąska, lecz za to pełna niuansów gama barwna i bogato rozbudowana materia malarska, pełna żywiołowych dotknięć pędzla i cienko kładzionych, przezroczystych warstw koloru. Malując używał coraz częściej palców i szmat. Rysunek niemal przestaje tu istnieć – obraz budują migotliwe plamy o roztartych krawędziach: świetliste, gorące, chłodne. Późny Tycjan, to niewątpliwie romantyk, mistrz ekspresji, który w swoich obrazach nie **przedstawia**, ale **wyraża**. W dodatku wyraża zwątpienie i cierpienie. Tycjanowskie złoto-rude tony zanurzają się w mroku, w którym połyskują jakby na pożegnanie.

Obrona Marsjasza – tak można by interpretować obraz stanowiący malarski testament Tycjana. Pożegnanie z apollińską jasnością, z dominacją klasycznego rysunku, przejście na stronę sztuki opartej na uczuciu, na intuicji, sztuki pełnej niedopowiedzeń, skłaniającej raczej do refleksji niż zachwytu. Refleksji nad językiem sztuki, nad miejscem sztuki w życiu, nad życiem i jego przemijaniem, nad sensem cierpienia, nad wawrzynem zwycięzcy i palmą męczeństwa.

luty 2001

Mistrz cierpienia
Matthias Grünewald

Wśród dzieł sztuki uznanych powszechnie za arcydzieła, bywają i takie, które budząc zachwyt jednocześnie napawają grozą. Sprzężona z pięknem groza, którą estetyka nazywa *terribilità*, pojawiała się w malarstwie tam, gdzie była jego tematem – na przykład w słynnym cyklu akwafort Goi zatytułowanym „Okropności wojny" czy w „Tratwie Meduzy" Géricaulta. Najwięcej jednak znajdowała dla siebie miejsca w sztuce religijnej naszego kręgu kulturowego: w biblijnych scenach Potopu, Sądu Ostatecznego, Apokalipsy – i oczywiście w tematach pasyjnych Nowego Testamentu, szczególnie w motywie Ukrzyżowania. Trudno się dziwić, że wobec wielkiej wagi tych motywów, wielu, nawet wybitnych artystów, nie wyszło poza obręb pełnej patosu i słodyczy sztuki dewocyjnej. A jednak historia sztuki obfituje w arcydzieła malarstwa pasyjnego; wśród nich „Ukrzyżowanie", stanowiące centralną część „Ołtarza z Isenheim", namalowanego z początkiem XVI wieku przez nadreńskiego malarza Grünewalda, zajmuje szczególne miejsce.

Ołtarz przechowywany jest w Kolmarze, niewielkim mieście alzackim opodal Strasburga, w Muzeum Unterlinden zajmującym zabudowania trzynastowiecznego klasztoru Dominikanów i mieszczącym wielką kolekcję malarstwa niemieckiej szkoły reńskiej XIV–XVI wieku. Umieszczono go w dawnym kościele klasztornym, pod ostrołukowym sklepieniem z białego kamienia. Wypełnia jasną przestrzeń nawy ciemnym masywem dębowego drewna, z którego zbudowane są jego rozwarte jak do lotu skrzydła. Chociaż ołtarz zamieniony w muzealny obiekt nie pełni już funkcji kultowej, z niezwykłą intensywnością uczestniczy nadal w życiu duchowym, emanuje zeń siła mistycznych uniesień.

Nie sposób opisać przemieszania uczuć grozy i zachwytu, które towarzyszą oglądaniu kompozycji tworzących wielki poliptyk. „Ukrzyżowanie" i „Złożenie do grobu" przerażają wizerunkiem sinej, opuchłej i zakrwawionej postaci Chrystusa; „Zmartwychwstanie" zdumiewa

dokonującą się na obrazie dematerializacją ciała; „Kuszenie św. Antoniego" napawa obrzydzeniem wywołanym widokiem zjaw, wobec których wyobraźnia Boscha[1] to żartobliwa poezja; „Koncert anielski" odurza jazgotliwą barwnością; obraz „Macierzyństwa", podobnie jak „Zwiastowanie" budzi uczucia bliskie niesmakowi na widok wulgarnych rysów Marii. Twarze świętych są brzydkie, naznaczone śmiercią; anioły bywają bardziej przerażające od diabłów. Partiom obrazów wypełnionych zgiełkiem soczystych kolorów towarzyszą inne, monochromatyczne, unurzane w zielono-błotnistej mazi; obok świetnie, jakby przez któregoś z Włochów rysowanych fragmentów, pojawia się bliska karykaturze deformacja; z iluzyjnie malowanymi przestrzennymi fragmentami sąsiadują partie płaskich, obrysowanych konturem plam. Niekiedy można odnieść wrażenie, że nad ołtarzem pracowało kilku malarzy. Panuje tu rozgardiasz stylistyczny i przemieszanie konwencji, a mimo to ołtarz rządzi się własnymi, wyrazistymi prawami.

Na tę wielką opowieść o sprawach nieba i ziemi składają się różne, czasem skłócone ze sobą zdania – tajemnicza jednak i złożona treść dociera z siłą tak wielką, jakiej nie byłby w stanie osiągnąć żaden harmonijny artystycznie utwór. Przełamywanie się średniowiecza i renesansu, teologii i humanizmu, zderzenie doktryn kościelnych i luterańskiej reformacji, wojny chłopskie, zamieszki i napięcia w każdej dziedzinie życia, znalazły odbicie w przedziwnym, porażającym – ale i pięknym – dziele Grünewalda.

O samym autorze wiemy bardzo niewiele. Domysłów nie brakuje, próby ustalenia faktów trwają, za każdym jednak razem prowadzą badaczy w rozbieżne strony. Daty jego urodzin określane bywają na lata 1445/55 lub 1475/80, daty śmierci na rok 1528, 1531 lub 1532. Na dobrą sprawę nie wiadomo nawet jak się nazywał: spośród kilku wątpliwych (Mistrz z Aschafensburga, Meister Mathis Gothart Nithart, Meister Grün) – nazwisko Grünewald, przypisane mu w XVII wieku, uznano za najbardziej prawdopodobne. Za życia nie uzyskał ani części rozgłosu takiego, jaki stał się udziałem jego rówieśników: Dürera, Holbeina czy Cranacha[2]; przez jakiś czas przypisywano zresztą autorstwo

---

[1] Hieronymus Bosch (ok. 1450–1516) – malarz niderlandzki, sławny z wizjonerskich obrazów pełnych symboli i alegorii niebiańsko-piekielnych.

[2] Albrecht Dürer (1471–1528) – niemiecki malarz, ale przede wszystkim genialny grafik i rysownik, autor wizyjnych cykli drzeworytniczych i miedziorytniczych nawiązują-

jego dzieł tym właśnie artystom. Nad ołtarzem pracował w okolicach lat 1511–1516. Nie było to jedyne jego dzieło malarskie; mimo wielu wątpliwości przypisuje mu się autorstwo kilku ołtarzy, ustalono też, że łącznie z tym, które znajduje się w Kolmarze, namalował siedem „Ukrzyżowań". Ołtarz powstał na zamówienie przeora klasztoru Antonitów w Isenheim, w którym mnisi zajmowali się pielęgnowaniem trędowatych. Trąd nazywano w średniowieczu „gorączką św. Antoniego" i ten właśnie święty był patronem cierpiących na tę chorobę.

Na jednym ze skrzydeł ołtarza Meister Matthias namalował scenę kuszenia świętego Antoniego. Powalonego na ziemię i bezbronnego siwobrodego starca otaczają i szarpią zjawy i demony rodem z jakiegoś potwornego bestiarium. W rogu, na pierwszym planie przysiadła naga postać.

(...) nigdy żaden malarz nie ośmielił się posunąć tak daleko w odtworzeniu rozkładu. W książkach medycznych, dotyczących chorób skórnych, nie istnieją bardziej ohydne plansze. Wyobraźcie sobie ciało wzdęte, urobione z marsylskiego mydła, białe, tłuste, pokryte sinymi żyłkami, na którym wyrastają czyraki i wykluwają się wrzody. To gloria gangreny, triumfalna pieśń próchna. Czy w tym najgorszym upodleniu Grünewald chciał przedstawić widmo demona? Nie sądzę. Przyglądając się bowiem z uwagą tej postaci, dostrzega się, że to istota ludzka, która rozkłada się i która cierpi. (...)

Łatwo się domyślić, że ta postać, to oczywiście jeden z pensjonariuszy isenheimskiego leprozorium – a tekst pochodzi z wydanego w pierwszych latach XX wieku studium J.K. Huysmansa poświęconego twórczości Grünewalda[3]. Nie powinno dziwić, że malarz, który przez kilka lat realizował swoje *opus vitae* w klasztorze pełnym ofiar ludzkich trawionych „piekielnym żarem", „palącym cierpieniem" – bo i w ten sposób nazywano wówczas trąd – nie mógł pozostać ślepym i nieczułym na ich katusze i na ich sposób przeżywania świata. Opisana postać z „Kuszenia" to rodzaj swoistej dedykacji – a cały ołtarz można odczytać jako wyznanie wiary kogoś – i dla kogoś – kto swój los przeżywa w kategoriach przekraczającego wszelkie miary cierpienia.

---

cych do Biblii; Hans Holbein, a właściwie Hansów dwóch, bo ojciec (1465–1524) i syn (1497–1543) – malarze niemieccy późnego gotyku i renesansu, specjaliści od scen biblijnych i portretów; Lucas Cranach, a i tu Lucasów dwóch: ojciec (1472–1553) i syn (1515–1586) – także niemieccy malarze i graficy, autorzy scen biblijnych i mitologicznych.

[3] Za polskim wydaniem: Joris Karl Huysmans, „O sztuce", patrz: rozdział „Sztuka i natura", przyp. 4.

Grünewald pokrywając malowidłami poszczególne skrzydła poliptyku inspirował się własną wyobraźnią, wskazówkami zamawiających, znajomością reguł i tradycji malarstwa – lecz także, bez wątpienia, rozpowszechnionymi w owym czasie w Niemczech zapisami wizji szwedzkiej mistyczki – św. Brygidy, która męczeństwo Chrystusa przedstawiła z bezlitosną dosłownością i precyzją. Nie sposób zastąpić opisem tego, co zobaczyć można na deskach ołtarza, nawet naturalistyczny tekst Huysmansa pozostaje bezradny. Ciało Chrystusa z „Ukrzyżowania" jest

(...) zjeżone drzazgami rózeg, pozostałymi w otworach ran; na końcu nadmiernie długich ramion drgające konwulsyjnie dłonie drapią powietrze; kule zbliżonych kolan wykoślawiają się, a stopy przykute do siebie gwoździem, są już tylko splątanym kłębem mięśni, na których ciało się rozkłada, a zsiniałe paznokcie gniją: głowa zaś w otoku gigantycznej cierniowej korony opada na pierś workowatą, wzdętą, podkreśloną rusztowaniem żeber. (...)

Opisy Huysmansa nie oszczędzają czytelnika – lecz przecież nie oszczędzał też wiernych Grünewald rozpościerając dla nich skrzydła swojego ołtarza. Nawet sielska scena macierzyństwa z „Narodzin Chrystusa" zmusza do myślenia o śmierci Zbawiciela: w pieluszce, na której baraszkuje pyzate pacholę, rozpoznajemy tę samą postrzępioną szmatę, która jako perizonium spowija biodra konającego na krzyżu.

Może nie jest tak bardzo niezrozumiałe, że historia nieczule obeszła się z Grünewaldem? Może na przeszkodzie uznania w nim wielkiego mistrza stanęło okrucieństwo jego wizji i dosadność, z jaką ją zobrazował? W miejsce krzepiącej nauki, która spływać powinna z ołtarza jako obietnica zbawienia, słyszymy tutaj krzyk *de profundis.* Duchowni za względów teologicznych, świeccy w imię dobrego smaku i świętego spokoju, odrzucili dzieło wizjonera. Zapewne uznano je za twór człowieka na wpół szalonego i mocą niepisanej umowy okryto jego życie zasłoną milczenia.

Odkryli go romantycy po trzystu latach, w dobie symbolizmu rozsławił swoimi opisami Huysmans, ekspresjoniści zobaczyli w nim swojego Mesjasza. Dziś, kiedy minie wnet pięć wieków od powstania „Ołtarza z Isenheim", jego twórca uznawany jest za największego w dziejach sztuki mistrza w wyrażaniu ludzkiego – i nadludzkiego – cierpienia.

grudzień 2003

Ciało i dusza
Théodore Géricault

Krótkie, niespełna 33 lata liczące życie Théodore Géricault miało w sobie coś z burzliwości epoki napoleońskiej, z którą związały go ramy czasowe. Artysta urodził się w roku 1791, dwa lata po wybuchu Rewolucji Francuskiej, umarł w roku 1824, kiedy Rewolucja, Republika i Cesarstwo odeszły już do historii, a postać zmarłego przed kilku laty Napoleona, przez jednych uważanego za geniusza, przez innych za awanturnika, powoli zamieniała się w legendę.

Legendarne rysy ma także biografia Géricault. Żyjąc w epoce rozpadu – a później restauracji – monarchii i związanych z nią klasycznych wartości politycznych, moralnych i artystycznych, był romantykiem – bo taka była jego osobowość, namiętna, żądna przygód, taki temperament i talent malarski. Ten zespół cech sprawił, że został wcześnie dostrzeżony i wyróżniony. W roku 1812, wyznaczającym początek końca sukcesów Napoleona, mając 21 lat, debiutował na Salonie Paryskim wystawiając swój pierwszy obraz – konny portret oficera szaserów Gwardii Cesarskiej podczas ataku. Sporych rozmiarów płótno namalowane z młodzieńczą pasją i wirtuozerią przyniosło mu złoty medal i miano „nadziei malarstwa francuskiego". Dzieckiem szczęścia należałoby określić młodego malarza, który, utwierdzony sukcesem w słuszności wyboru drogi życiowej, zabezpieczony materialnie spadkiem po matce, mógł się oddawać malarstwu, realizując jednocześnie pasję miłośnika jazdy konnej i wyścigów – i mniej lub bardziej skandalizujących miłostek. Ale to dziecko szczęścia nie żyło długo: połamany w wyniku kilkakrotnych upadków z konia kręgosłup i zdrowie nadwerężone chorobą weneryczną sprowadziło na niego rychłą śmierć; nim jednak to się stało, trwająca 12 lat kariera zaowocowała wielkimi i ważkimi dla malarstwa dokonaniami.

Realizacją najważniejszą, stanowiącą jego *opus vitae*, była „Tratwa Meduzy", wielki, wysoki na pięć, szeroki na siedem metrów obraz wystawiony na Salonie w roku 1819. Było to przedsięwzięcie na miarę uzdolnień i ambicji młodego malarza – a nade wszystko na skalę jego zamiłowania do scen i sytuacji dramatycznych, godzących ze sobą skrajne przeciwieństwa: w tym przypadku grozę i nadzieję, śmierć i ratunek. Przystępując do pracy nad tym obrazem, artysta rzucił sobie samemu – lecz także aktualnym tendencjom artystycznym – wyzwanie i przyznać trzeba, w pełni mu sprostał. Temat – martyrologia rozbitków francuskiej fregaty „Meduza", która zatonęła na Atlantyku w okolicach równika (spośród 149 przeżyło zaledwie 12 osób), był dla artysty okazją do wykazania się umiejętnościami zbudowania sceny o ekstremalnym napięciu emocjonalnym. By tej skrajności dorównać, Géricault kazał sobie przynosić do pracowni zwłoki ludzkie i ich fragmenty z prosektorium pobliskiego szpitala. Malował je całymi tygodniami obserwując zmiany, jakie upływający czas znaczył na wyglądzie ludzkich szczątków. Rozkładające się zwłoki cuchnęły, ale malarz był zdecydowany stanąć oko w oko ze śmiercią. Dążył do osiągnięcia maksymalnej wiarygodności przedstawienia, rozmawiał z tymi, którzy przeżyli, słuchał opowieści o bójkach, morderstwach, scenach kanibalizmu. Pracował bez wytchnienia dziewięć miesięcy. Kiedy skończone płótno zawisło na Salonie, na głowę „nadziei francuskiego malarstwa" posypały się gromy i wyzwiska. Atakowali twórcę i jego obraz politycy – że jest napaścią na francuski rząd i jego Ministerstwo Marynarki, moraliści – że brak w obrazie czegokolwiek, co mogłoby oddać cześć człowieczeństwu, esteci – że nic nie koi duszy i nie pozwala odpocząć oku, akademicy – że koloryt obrazu jest martwy, a rysunek nieudolny. Jeden z krytyków podsumował batalię nazywając obraz „konglomeratem barbarzyńskich scen nic nie mających wspólnego ze sztuką."

„Tratwa Meduzy" Théodore Géricault reprodukowana jest w każdej encyklopedii sztuki światowej obok „Wolności wiodącej lud na barykady" Eugène Delacroix jako sztandarowe dzieło romantyzmu w malarstwie francuskim. Prawdę mówiąc, bardziej romantyczna niż układ, kolor czy sposób malowania jest legenda, w którą obraz obrósł i atmosfera skandalu politycznego. Ponadto, po raz pierwszy nie wydarzenie historyczne, wielka bitwa, klęska lub zwycięstwo stało się tematem tak monumentalnej kompozycji, lecz przypadkowa katastrofa – a takie zdarzenie, należąc do dziedziny malarstwa rodzajowego, nie

zasługiwało na wielki format i taki rozmach realizacyjny, co oczywiście zostało napiętnowane jako wyraz braku umiaru i chęć wywołania skandalu i zwrócenia na siebie uwagi.

Okres wyczerpującej pracy nad „Tratwą Meduzy", która w dodatku potraktowana została jako chybiony, pretensjonalny pomysł, przypłacił młody artysta stanami depresji, które zaczęły go w ostatnich latach życia nawiedzać z coraz większą częstotliwością. Zaopiekował się nim doktor Georget pracujący w paryskim domu obłąkanych, Salpetrière. Chcąc, być może, pobudzić malarza do aktywności, zamówił u niego, mające stanowić ilustracje do medycznego traktatu o maniach (tak nazywano wtedy psychozy, a cierpiących na nie chorych monomanami) portrety pacjentów szpitala. Zachowała się połowa z dziesięciu portretów, które namalował Géricault: ta sama pasja, która wcześniej kazała mu wpatrywać się aż do obłędu i studiować ludzkie zwłoki, teraz zrodziła serię znakomitych portretów psychologicznych ilustrujących każdorazowo inny rodzaj manii, w której władaniu znajdują się osoby portretowane. Mamy tu hazardzistę, kleptomana, porywacza dzieci, człowieka z manią wielkości, która każe mu się uważać za wodza. Te wspaniałe portrety, malowane z namiętnym pragnieniem znalezienia wyrazu dla cierpień ludzkiej duszy stanowią dopełnienie i jednocześnie zaprzeczenie wędrówki, jaką przed kilkoma laty artysta odbył śladami fizyczności, aż do kresu życia, aż do chwili, gdy człowiek staje się już tylko rozkładającą się materią. Ta właśnie skala – od fizyczności mięsnego ochłapu do duchowości twarzy owładniętej obłędem, wyznaczyła młodemu malarzowi miejsce w dziejach sztuki. Miejsce niezależne od formuły stylistycznej w jaką zwykło się zamykać jego twórczość. Realizm – a nawet naturalizm jego malarskich poszukiwań wyprzedził o kilka dziesiątków lat sztukę drugiej połowy XIX wieku. Jednocześnie stają przed oczyma wcześniejsze portrety karłów malowane przez Velasqueza, sceny z serii graficznych „Okropności wojny" Goi i obfitość eschatologicznych wątków, na które natrafiamy w tradycji artystycznej, poczynając od średniowiecznych „Tańców śmierci" i barokowych motywów *Vanitas*. Cierpienie i śmierć ciała, choroba i umieranie duszy, której obca była myśl o ucieczce w bezpieczne rejony konwencji estetycznych, sprzęgły się w jedno w biografii artystycznej i dziejach życia Théodore Géricault.

marzec 2004

Słoneczniki
Vincent van Gogh

Najbardziej znanym, rozpowszechnionym milionami pocztówek i reprodukcji dziełem Van Gogha są „Słoneczniki" (1888), które w światowym rankingu obrazów najczęściej zdobiących ściany mieszkań zajęłyby zapewne pierwsze miejsce. Trudno się dziwić, bo słonecznik to kwiat piękny i pożyteczny, a namalowany przez Van Gogha bukiet w wazonie cieszy oko świeżym i harmonijnym kolorem, dekoracyjną płaskością i żywą materią farby kładzionej energicznymi pociągnięciami pędzla. Trudno jednak podejrzewać, że to wartości malarskie „Słoneczników" zadecydowały o powszechnym dla nich podziwie; wszak piękne obrazy przedstawiające kwiaty malowały niezliczone rzesze znakomitych artystów. Ale płótno z koślawym podpisem *Vincent* stało się wizytówką człowieka-legendy, malarza, którego biografię spopularyzowała „Pasja życia" Irvinga Stone'a[4] i jej filmowe wersje. Zdumiewająco doskonale przylega opis tej biografii do mitu *peintre maudit* – artysty wyklętego, samotnego i niezrozumianego, autora dzieł za życia wykpiwanych, niedocenianych, a dziś bezcennych. Elementy budujące jego *vie romancée* to młodzieńcze próby zostania pastorem, miłosne niepowodzenia skazujące go na samotność, związek z prostytutką, absynt, choroba psychiczna, setki listów do Theo – ukochanego brata, samobójstwo. No i „pasja życia" – malarstwo. Najbardziej jednak znanym epizodem jego biografii jest to, że sobie obciął ucho. Ucho Van Gogha jest tak znane jak jajko Kolumba albo nawet jabłko Adama. „Słoneczniki" można sobie powiesić na ścianie, ucho niestety ofiarował Gaby, jednej

---

[4] Pierwsze wydanie polskie: Warszawa 1949 (przekład Wandy Kragen).

z pensjonariuszek burdelu w Arles, która nie wiedząc, że oto weszła do historii sztuki, miast się ucieszyć, zemdlała.

Choć literackie i filmowe opowieści rozniosły sławę malarza po świecie, znajomość jego obrazów ogranicza się przeważnie do tych namalowanych w ostatnich trzech latach krótkiego, liczącego 37 lat życia, czyli między rokiem 1888, kiedy przyjechał do Arles w Prowansji i 1890, kiedy popełnił samobójstwo. Z kolejnych etapów jego twórczości: holenderskiego (Neunen, Haga), belgijskiego (Borinage), paryskiego i prowansalskiego, w zasadzie wyłącznie ten ostatni, wraz z dramatycznym finałem w Auvers-sur-Oise pod Paryżem, utrwalił się w zbiorowej pamięci: arlezjańskie pejzaże, które wyrażają żar niepokoju trawiącego malarza i jednocześnie żar upalnych dni. Falujące łąki i łany zbóż, poskręcane sylwety cyprysów, wirujące gwiazdy i chmury, liczne autoportrety (wśród nich ten z zabandażowaną po obcięciu ucha głową), żółty dom, w którym zamieszkał, jaskrawo pomalowane wnętrze pokoju w tym domu, wyplatane krzesło w tym pokoju, fajka na tym krześle. I słoneczniki, które namalował tuż po przyjeździe na Południe, kiedy pełen entuzjazmu planował założenie falansteru malarzy. „Słoneczniki" malował w najlepszym dla siebie okresie, kiedy wiedział, że odnalazł swoje miejsce i czuł, że odnalazł swoje malarstwo. Był radosny i pełen wiary w przyszłość.

Powszechnie wymienia się jego nazwisko w gronie impresjonistów – ale choć krótki kontakt z barwnością francuskiego malarstwa (spędził w Paryżu dwa lata) pomógł mu odrzucić brunatną gamę, jaką posługiwał się w obrazach malowanych jeszcze w Holandii, próby wejścia lekkim krokiem w klimat paryskiej, niefrasobliwej bohemy były nieporozumieniem. Jest jeden z holenderskich jeszcze obrazów Van Gogha zatopiony w błotnistych brązach, przedstawiający otwartą Biblię i lichtarz ze zgasłą świecą. I jest drugi, namalowany już w Paryżu, kolebce impresjonizmu: martwa natura z książkami o pastelowych okładkach. Jest jego wczesny obraz przedstawiający parę zniszczonych, starych butów – są zabłocone, a cały obraz unurzany jest, podobnie jak tamta Biblia w gęstych, brunatnych tonach; po przyjeździe do Paryża powstała para różowych, lekkich kobiecych pantofelków kapryśnie porzuconych na barwnym dywanie. Są malowane dawniej ziemiste ziemniaki i powstałe później złociste gruszki i winogrona; jest ponury pejzaż zatytułowany „Błoto" z 1881 roku i rozmigotany, pogodny widok Bulwaru Clichy w Paryżu z roku 1887. Kiedy ogląda się te obrazy, nie sposób

zatrzymać osądu na wartościach czysto malarskich poprzestając na stwierdzeniu, że oto artysta holenderski dzięki francuskiemu impresjonizmowi oczyścił paletę. Malując migotliwe okładki romansów i starając się zrozumieć istotę impresjonizmu malarz czuł, że namalowanie w tej manierze Biblii byłoby bluźnierstwem. Chciał malować rzeczy ważne i wiedział, że trzeba je malować w ważny sposób. Impresjonistycznie nie potrafił malować ważnych rzeczy.

Malarstwo Van Gogha z ostatniego okresu to połączenie nieokiełznanego impresjonistycznego zachwytu barwnością świata i porażenia słonecznym światłem z przerażeniem niepewnością ludzkiego losu. Jego sztuka to najczystszej próby ekspresjonizm, sztuka wyrazu. Jakże mógłby stać się impresjonistą ktoś, kto w jednym z listów do brata (1882) pisał: „...Zarówno w postaci ludzkiej, jak w pejzażu, pragnę wyrazić nie jakieś melancholijne sentymenty, lecz głęboki ból". Istotnie, obecność bólu, wyczulenie na cierpienie, to najistotniejsza cecha jego malarstwa, w którego przemianach zawiera się prawda o dramatyzmie jego życia i sposobie widzenia i przeżywania świata, o szamotaninie w poszukiwaniu własnego malarskiego języka. Ta sama prawda zawarła się w sposób nie mniej wyrazisty w listach do Theo składających się na jedną z najpiękniejszych i najbardziej wstrząsających książek, nie tylko z dziedziny epistolografii[5].

Portrety, które malował pod koniec życia w Arles, są piękniejszymi obrazami niż wcześniejsze o kilka lat, przedstawiające wieśniaków z jego rodzinnych stron. Ale twarze wieśniaków są piękniejsze: skromne środki malarskie, prostota ziemistych barw pozwoliły malarzowi na wyrażenie bólu i jednocześnie godności portretowanych. „Zjadacze kartofli" z 1885 roku nie nadają się do udekorowania jadalni – scena spożywania skromnego posiłku w nabożnym skupieniu nastraja raczej anorektycznie. Nie zawiśnie też na ścianach mieszkań żaden z dwóch pięknych rysunków Van Gogha z 1882 roku: „Sorrow" przedstawiający skuloną nagą kobietę z ciężkimi piersiami zwisającymi nad brzemiennym brzuchem i „Starzec" – siedzący na krześle zgarbiony mężczyzna z twarzą ukrytą w zaciśniętych pięściach.

Wrażliwość na ludzkie nieszczęście, ta sama, która w młodości zaprowadziła go na studia teologiczne („chcę zostać pastorem i pocie-

---

[5] Vincent van Gogh, „Listy do brata", przekład Joanna Guze i Maciej Chełkowski, Warszawa 1964.

szać biedaków" napisał w jednym z najwcześniejszych listów do brata), była jego naturą. Rozumiał nieszczęście, bo sam je przeżywał nie tylko cierpiąc niedostatek i bolejąc, że jest ciężarem dla młodszego, lepiej sytuowanego brata, i nie tylko za sprawą miłosnych rozczarowań i samotności (garnął się do ludzi tak namiętnie, że aż uciekali od niego w popłochu) – i nawet nie z powodu braku uznania dla obrazów, które stały się dla niego wszystkim. Cierpienie rozwijało się w nim przybierając formę zaburzeń psychicznych. Jakiejkolwiek były one natury, wydaje się, że dedykacja, którą A. Kępiński umieścił w swojej monografii schizofrenii: „Tym, którzy więcej czują i inaczej rozumieją i dlatego bardziej cierpią"[6] może być odczytana jako obraz życia wewnętrznego Van Gogha.

Jednym z ostatnich, namalowanych przed samobójczą śmiercią obrazów jest pejzaż, w którym nad żółtym zbożem wzlatuje chmara czarnych ptaków. Pełnia słonecznego, pszenicznego blasku i krucza czerń, absolutny brak światła. „A przecież biel / najlepiej opisać szarością / ptaka kamieniem / słoneczniki / w grudniu..." – tak rozpoczyna Różewicz „Szkic do erotyku współczesnego"[7]. Wobec głuchej szarości biel demonstruje pełnię swojej świetlistości, swobodny lot ptaka w otwartej przestrzeni szydzi z losu ociężale spadającego na ziemię kamienia, złoty żar słoneczników pyszni się światłem słońca, którego zabraknie ołowianemu, grudniowemu niebu. I którego w końcu zabrakło malarzowi, który „czuł więcej i inaczej rozumiał i dlatego bardziej cierpiał". Z całej wielowątkowej twórczości biednego szaleńca z Arles powszechną akceptację zyskał obraz odmienny od tych, które powstały wcześniej i które po nim nastąpiły. Obraz, któremu brak dramatyzmu, który oglądamy w zapewniającej nietykalność osłonce estetyki – i który dla artysty był znakiem chwilowej wiary w złudne poczucie spokoju. „Słoneczniki" to obraz, przy pomocy którego, jak w kuchennej rękawicy, możemy bezpiecznie dotknąć niebezpiecznie śmiertelnej tajemnicy cudzego cierpienia.

wrzesień 2001

---

[6] Antoni Kępiński, „Schizofrenia", Warszawa 1974.

[7] W: Tadeusz Różewicz, „Twarz", Warszawa 1964.

Mieszczanie z Calais
Auguste Rodin

W 1347 roku, w czasie Wojny Stuletniej, król Francji Filip V, opuszczając oblężone przez Anglików Calais, pozostawił miasto na ich pastwę. Nękane głodem nie było w stanie długo stawiać oporu. Edward III zgodził się okazać mieszkańcom łaskę pod warunkiem, że sześciu najznakomitszych mieszczan ukorzy się i odda klucze do bram, przybywając do jego obozu w samych koszulach, boso, z odkrytymi głowami i z powrozami na szyjach. Po przekazaniu kluczy wysłannicy mieli zostać straceni.

Calais ocalało dzięki poświęceniu sześciu mieszkańców; ich bohaterska zgoda na śmierć dla ratowania miasta zasługiwała bez wątpienia na wdzięczną pamięć, toteż u schyłku XIX wieku, w epoce, która kochała się we wznoszeniu pomników, rada miejska Calais postanowiła uwiecznić przykładny czyn sprzed kilkuset lat. Monument miał zaprojektować i wykonać Auguste Rodin, artysta, o którego wielkości świadczył fakt, że kilka lat wcześniej rząd zamówił u niego „Wrota Piekieł", dokonując uprzednio zakupu jego „Wieku spiżu" i „Św. Jana Chrzciciela".

Mało jest dzieł sztuki, które byłyby równie powszechnie znane jak dwie spośród rzeźb Rodina: „Myśliciel" i „Pocałunek". Popularnością dorównują antycznej „Wenus z Milo" i „Nike z Samotraki", „Giocondzie" i *homo quadratus* z „Traktatu o proporcjach" Leonarda da Vinci oraz „Słonecznikom" Van Gogha. „Mieszczanie z Calais" nie należą do dzieł szeroko znanych – a przecież jest to jedna z najbardziej przejmujących rzeźb Rodina i jednocześnie jedno z najznakomitszych, najbardziej ekspresyjnych dokonań w długiej historii wznoszenia pomników.

Zwarta grupa sześciu figur nadnaturalnej nieco wielkości stanowi bryłę pełną ażurów, oświetlonych wypukłości i wklęsłych, zanurzo-

nych w cieniu powierzchni. Każda z postaci jest inna, ale pozostając sobą współtworzy z pozostałymi coś, co Rainer Maria Rilke porównał w książce o Rodinie do „ostatnich drzew wyciętego lasu”[8]. Oglądając kompozycję ze wszystkich stron odczuwa się niezwykle silnie jej organiczność, bliskość tworom natury takim jak drzewa, skały, strumienie wody. Odczuwa się także, że o walorach rzeźbiarskich i wyrazie kompozycji współdecyduje przestrzeń – nie tylko ta, która ją opływa, lecz i ta, która wciska się we wklęsłości, każąc im się uginać pod swoim naporem. Rodin zbliżył się tutaj do siły wyrazu właściwej rzeźbie gotyckich katedr lub figur greckich z tzw. okresu „mokrych szat”, gdzie pod nieprzejrzystą przecież materią kamiennych draperii wyczuwa się niemal dotykalnie obecność ciała, które okrywają.

Sześciu mężczyzn powoli, krok po kroku zmierza na spotkanie ze śmiercią, którą wybrali, by ratować miasto przed zagładą. Ich bose stopy z trudem przesuwają się po nierównościach terenu. Idą z opuszczonymi głowami, niektórzy oglądają się jeszcze za siebie. Najwięcej rezygnacji wyraża postać najstarszego w grupie Eustache de Saint-Pierre; to on pierwszy podjął decyzję poświęcenia życia. Najbardziej zdeterminowany jest kroczący obok z zaciśniętymi ustami Jean d’Aire, oburącz trzymający wielki jak ster statku klucz. Nieznane są imiona wszystkich bohaterów, którzy idą za przykładem starca: jeden z nich chowa głowę w dłoniach, inny zasłania oczy, jeszcze inny rozkłada bezradnie ręce. I jest jeszcze jedna postać, której gest tak opisał Rilke:

> ...Idzie już, lecz raz jeszcze odwraca się wstecz, nie ku miastu, nie ku płaczącym i nie ku tym, co idą wraz z nim. Odwraca się ku samemu sobie. Prawe jego ramię unosi się, zgina, waha; ręka jego otwiera się w powietrzu i upuszcza coś, tak mniej więcej, jak daje się wolność ptakowi. Jest to pożegnanie ze wszystkim niewiadomym, ze szczęściem, którego jeszcze nie było, z cierpieniem, które próżno czekać będzie, z ludźmi, którzy żyją gdziekolwiek i których kiedyś może mogło się spotkać, ze wszelkimi możliwościami dnia jutrzejszego i następnego jeszcze, a także ze śmiercią, którą wyobrażało się sobie jako daleką, łagodną i cichą u kresu długich, długich dni...

---

[8] Wybitny niemiecki poeta i prozaik Rainer Maria Rilke był w latach 1905–06 sekretarzem Rodina w Paryżu; dwa lata wcześniej napisał o nim studium „Auguste Rodin” (wyd. pol. 1923, 1963).

Pomnikowi „Mieszczan z Calais" brak patosu, brak łatwo dostrzegalnego heroizmu, którego oczekiwali zamawiający rzeźbę. Wręcz przeciwnie, każda z postaci wyraża rezygnację, lęk i ból – przeżycia, które przecież powinny być obce bohaterom. Łatwo można sobie wyobrazić pomnik o tej samej tematyce wykonany przez któregokolwiek ze współczesnych Rodinowi rzeźbiarzy salonowych, potrafiących zaspokoić oczekiwania publiczności: bogato zdobiony płaskorzeźbami antycznych zwycięstw cokół, na nim podane piersią do przodu, rozpierane dumą w obliczu patriotycznej misji postacie mieszczan – gladiatorów. Ich suknie furkoczą na wietrze jak żagle, jak skrzydła bogini zwycięstwa.

Koszule, w które obleczone są nagie ciała skazańców Rodina, płyną ku ziemi ciężkimi fałdami jak uszkodzone przez czas żłobienia doryckich kolumn, jak kora drzew lub powierzchnie skał wyżłobionych erozją. Są dodatkowym ciężarem dla kroczących. To nie togi rzymskich senatorów, ale na poły już trumienne giezła, najprostsze okrycie nagości. Powrozy na szyjach nie mają cienia dostojeństwa, nie chcą się przemienić w złote łańcuchy męczeństwa – to raczej uwłaczające postronki, jakie zakłada się na karki zwierząt pociągowych.

A jednak pomnik Rodina będąc opowieścią o ludzkim cierpieniu, lęku i poniżeniu, mówi jednocześnie o ludzkiej sile, odwadze i godności. Zamawiający pomnik oczekiwali dzieła patetycznego, przedstawienia swoich pełnych chwały ziomków jako żeglarzy płynących ku wiecznej chwale okrętem odwagi, nie tratwą rezygnacji i poniżenia. I jeszcze jedna rzecz, niezwykle ważna: rzeźby pomnikowe zwykło się ustawiać na cokołach, których zadaniem jest wyniesienie tego, co niecodzienne i wielkie, ponad codzienność i małość, oddzielenie wzniosłości od przyziemności. Rodin pragnął wcementować swoich „Mieszczan" bezpośrednio w bruk, chciał uzmysłowić współczesnym, że przekroczenie przeciętności może być dostępne każdemu, że jest zakorzenione w powszechnej skali – że nie jest darem niebios, lecz ziemi. Na to mieszkańcy Calais nie mogli się zgodzić i kiedy wreszcie w roku 1895 (Rodin wykonał pierwszą makietę w roku 1884) ustawiono pomnik przed ratuszem, dodano mu wielki piedestał. Niepokorna siła pomnika została oswojona, rzeźbę potraktowano jak bibelot ustawiony na serwantce. Dopiero kilkadziesiąt lat po śmierci artysty spełniono jego wolę likwidując banalny cokół. Rzeźba stoi w centralnym miejscu miasta i przypomina, że zwycięstwo nad sobą, nad swoim bólem i lękiem

bywa trudniejsze, ale i ważniejsze niż pokonanie nieprzyjaciela, który przychodzi z zewnątrz.

Jeden z kilkunastu brązowych odlewów, które wykonano z pierwowzoru znajdującego się w pracowni Rodina w Meudon pod Paryżem, Anglicy ustawili w Londynie przed Parlamentem. Nasuwa się pytanie, czy uwiodła ich siła wyrazu dzieła francuskiego artysty, czy bezprzykładne bohaterstwo kilku mieszkańców wrogiego niegdyś miasta, czy wreszcie, po prostu drogie sercom Anglików wspomnienie zwycięstwa nad Francuzami. A może na podjęciu tej dziwnej decyzji zaważył *happy end*, który zwieńczył historię sześciu bohaterów z Calais? Otóż żadnemu z nich nie spadł włos z głowy; na prośbę brzemiennej małżonki król Edward III darował im życie.

czerwiec 2001

Krzyk Muncha

Czerwone chmury zamieniają niebo w ognistą przestrzeń rozciągającą się nad mroczniejącym fiordem. Refleksy różu i żółci barwią powierzchnię zatoki. Uciekające w głąb belki balustrady i deski mostu przechwytują czerwień i krwawymi liniami wykreślają perspektywę na tle błękitno-zielonych pól i wzgórz zamykających horyzont. Z otwartych ust stojącej na pierwszym planie postaci wydobywa się krzyk. Człowiek (nie wiemy, czy to mężczyzna, czy kobieta) obejmuje twarz dłońmi, w geście przerażenia. Twarz jest żółto-zielona i świeci trupim blaskiem w centrum obrazu. Na krawędzi płótna, w głębi mostu, widać oddalające się ciemne sylwetki dwóch mężczyzn. W oddali, na wodach zatoki, płyną dwa statki. Człowiek z obrazu nie jest sam – jest samotny w swoim lęku. Samotny wobec nieba, ziemi i wody, wobec światła i zapadającej ciemności. Samotny wobec losu, który napawa go grozą i każe krzyczeć w panicznym, niepowstrzymanym strachu.

Munch namalował kilkadziesiąt wersji „Krzyku", poświęcił też temu motywowi liczne pastele i litografie. Namalowany w roku 1893 obraz, wraz z innymi, powstałymi w połowie lat 90. („Melancholia", „Wampir", „Niewinność", „Zazdrość", „Madonna", „Pocałunek") przyniósł uznanie i rozgłos młodemu wówczas artyście, który do dziś uważany jest za ojca ekspresjonizmu, a z racji licznych pobytów w Paryżu i Berlinie wymieniany w gronie najwybitniejszych artystów z kręgu *Art Nouveau* i *Jugendstil.*

W 1896 August Strindberg pisząc dla paryskiego „La Revue Blanche" artykuł na temat twórczości Muncha, przedstawił wielkiego artystę norweskiego jako „ezoterycznego malarza miłości, zazdrości, śmierci i smutku". Rzeczywiście, te właśnie motywy, wraz z wszechobecnym lękiem i poczuciem zagrożenia, są obecne we wszystkich jego obrazach

i grafikach. Najważniejsze i najbardziej znane z nich są te wymienione powyżej; niektóre, podobnie jak „Myśliciel" czy „Pocałunek" Rodina, weszły w kanon współczesnej ikonografii związanej z psychologią. Jest wśród nich niezwykle często reprodukowany „Krzyk" symbolizujący egzystencjalny lęk, jest „Niewinność" (tytułowana niekiedy „Dojrzewanie") zamieszczana często w opracowaniach dotyczących adolescencji, jest znana powszechnie „Madonna" (nagi tors kobiecy w otoczeniu plemników i płodu) alegoryzująca kobiecą witalność i płodność. Wszystkie można uznać za niemal stereotypową ilustrację dekadenckiej wyobraźni i wrażliwości odległej o cały już wiek epoki modernizmu. Ból, rozpacz, cierpienie, samotność, poczucie przemijania, choroba, śmierć, egzystencjalny lęk, nieszczęśliwa miłość, mit *femme fatale* – taki był świat artystów owego czasu. Poezja Mallarmégo, teksty Nietzschego, początki psychoanalizy Freuda, dramatopisarstwo Strindberga i wszechobecna chuć sławiona przez Przybyszewskiego – taki był krąg wyobrażeń o egzystencji ludzkiej w owych czasach. Munch przyjaźnił się ze Strindbergiem i Przybyszewskim, kochał się, podobnie jak wielki dramaturg, w Dagny Przybyszewskiej. Przeżył znaczący romans z Tullą Larsen, nie uległ jednak pokusie zawarcia związku małżeńskiego – pozostał do końca, do śmierci w miesiąc po osiemdziesiątych urodzinach, wolny.

Wolny? A skąd gorycz samotności i niepewność przyszłości personifikowana w „Melancholii" przez samotną, męską postać? Skąd konwulsyjne „Pocałunki", gdzie twarze kochanków roztapiają się w sobie, gdzie zanikają kontury oddzielające świat męski od kobiecego? A motyw „Wampira", kobiety wypijającej miłośnie krew z szyi ukochanego? A słynna grafika zatytułowana po prostu „Kobieta i serce", gdzie ponętna, naga kobieta wyciska krew z serca, dla którego uczyniła gniazdo ze stulonych pieszczotliwie dłoni? I skąd obsesyjnie powracające motywy kobiece: „Dziewczyna i śmierć", „Trzy okresy życia kobiety" czy choćby owa „Niewinna", ten akt rachitycznej dziewczynki o ledwie rysujących się piersiach i wielkich oczach, takich, jakie ma jej własny strach, ten sam, który za nią kładzie się na ścianie groźną plamą cienia?

Kobiety Muncha są nagie albo ubrane. Jeśli nagie, to nagością dojrzałą, zmysłową – a jeśli ubrane, to w biel niewinności, czerwień rozpusty lub czerń śmierci i żałoby. Kobieta jak trujący kwiat, jej czerwone włosy oplatają jak węże Meduzy ramiona mężczyzny. Kobieta bluszcz,

harpia, sfinks. Śmiercionośna, ale i śmiertelna. Stare kobiety w szpitalu, chora dziewczynka, śmierć starej kobiety. Śmiertelna, ale i śmiercionośna. Salome z głową Jana Chrzciciela.

Mężczyzna to szara sylweta jakby wyciosana z pnia, z kamienia, z głową opadającą ciężko na piersi. Tylko dusza w nim żyje. Żyje – to znaczy cierpi. Czasem głowa podnosi się i patrzy na nas szeroko otwartymi oczami. Otwartymi strachem. Taki jest bohater „Zazdrości". Z tyłu sylwetka kobiety w rozchylającej się na nagim ciele czerwonej sukni – jakżeby w innej być mogła? – w objęciach mężczyzny. „Czerwony winobluszcz", to znów, podobnie jak w „Zazdrości", portret Stanisława Przybyszewskiego – oczywistego *porte-parole* artysty. I znów te przerażone oczy. Już wiemy, co symbolizuje czerwień bluszczu żarłocznie pokrywająca ściany domu w głębi. I pojawiające się w wielu obrazach czerwone, jak plamy krwi, kwiaty. „Kwiaty zła"?

Kobieta... Więc nie mylił się Przybyszewski chuć biorąc za motor wszelkich człowieczych poczynań i przeżyć? I nie mylił się Freud ze swoim panseksualizmem? I mizoginista Strindberg?

Munch był chorowity od dziecka. Reumatyczne bóle, skoki gorączki, w końcu suchoty, z których udało mu się wyjść. Na suchoty zmarła jego matka, kiedy miał pięć lat. Potem umarła siostra, ojciec, brat. Wiele czasu spędził w szpitalach, na rekonwalescencji. Cierpiało jego ciało, ale nade wszystko cierpiała dusza. Depresje, stany lękowe, wreszcie z początkiem lat dziewięćsetnych atak schizofrenii. Znowu w szpitalach, w sanatoriach. Pojawił się i alkoholizm, a jakże. Ale późne obrazy Muncha są pogodne. Był znany, ceniony, malował dużo, pokrył wielkimi freskami wnętrza Uniwersytetu w Oslo. Niezłe, ale wyzbyte siły wyrazu. Póki cierpiał, póki kochał, póki się bał, był artystą niepowtarzalnym. Dziś już można powiedzieć, że nie tylko w tematach jego twórczości, ale i w formie, którą stosował malując, rysując, wykonując grafiki, widoczne są elementy choroby psychicznej. Ornamentalizm, automatyzm, impulsywność linii i koloru każą myśleć o rozkołysanej łodzi, na której płynął, której zagrażały wiekuiście wiry i nieprzyjazne prądy. Woda. Żywioł wody pojawia się w jego twórczości zastanawiająco często. Jeden z najważniejszych obrazów to „Taniec życia" zamykający cykl nazwany „Fryzem życia" (pierwotny tytuł cyklu brzmiał: „Osiemnaście obrazów zaczerpniętych z nowoczesnego życia duszy"). Taniec życia odbywa się na brzegu morza. Jest kilka kobiet w białych sukniach. Jedna w czarnej, czeka z opuszczonymi rękami. I jedna

w czerwonej, w środku obrazu – tańczy z czarno ubranym mężczyzną. Nie wirują w tańcu jak inni, stoją. Z tyłu bezmiar wody, w której odbija się zachodzące słońce; u Muncha słońce nigdy nie wschodziło, zawsze zachodziło – jak w „Krzyku". Słońce odbija się w gęstym, jak z ołowiu, smoły, oleju, morzu. Jest kropką nad „i" swojego odbicia. To woda. A nad nią prowadzą mosty. Most to też ważny motyw w tym malarstwie. „Dziewczęta na moście" – 1902, „Trzy kobiety na moście" – 1903, „Damy na moście" – 1935... No i ten „Krzyk" z roku 1893. Krzyk na moście nad wodą. Most życia nad wodą przemijania? Przerażenie życiem: czy uda się przejść?...

Może to zbyt patetycznie brzmiące, zbyt retoryczne pytania. Może rację mieli ci, którzy zadecydowali w roku 1937, że obrazy Muncha, jako wytwory sztuki zdegenerowanej, należy usunąć z niemieckich muzeów. Było ich tam 82. We wszystkich dało się słyszeć krzyk rozpaczy, bólu, lęku.

Wszystkie najważniejsze obrazy swojego życia namalował między trzydziestym i czterdziestym rokiem życia. Lata Chrystusowe, smuga cienia, wiek męski – wiek klęski. Potem przestał już krzyczeć. Może cierpiał, może pił – ale zajął się już tylko malarstwem – a ono przestało zajmować się nim.

lipiec 2002

Eros i ból
Egon Schiele

Kiedy w lutym 1918 roku umarł Gustaw Klimt, współzałożyciel i przywódca wiedeńskiej Secesji, głową „kościoła modernistów" okrzyknięto uznanego za najwybitniejszego wśród malarzy awangardy Egona Schielego. Miał wtedy 28 lat, ale mimo młodego wieku był sławny, zamawiano u niego portrety, odnosił sukcesy na wystawach międzynarodowych, w roku 1916 pismo „Die Aktion" poświęciło mu specjalny numer. A debiutował, mając zaledwie 19 lat, udziałem w wielkiej wystawie malarstwa, gdzie jego obrazy zawisły obok płócien Bonnarda, Matisse'a, Van Gogha, Gauguina i Muncha. Jej komisarzem był właśnie Klimt darzący Schielego wielkim uznaniem i przyjaźnią; ten z kolei widział w wielkim malarzu swojego ojca duchowego. Można więc powiedzieć, że zaszczyt przewodniczenia sztuce wiedeńskiej przeszedł z ojca na syna. Matką była Secesja.

Wiedeń czasów przełomu wieków i pierwszej wojny światowej był na równi z Paryżem stolicą Europy w dziedzinie myśli i ducha; kształtu sztuki europejskiej nie sposób sobie wyobrazić bez wiedeńskiej Secesji. Także bez skutków jakie dla sztuki, nauki i obyczaju miał freudyzm, który tam właśnie i właśnie wtedy się narodził i od pierwszych chwil wycisnął wyraziste piętno na życiu duchowym i intelektualnym epoki. Dziś, po stu latach, które minęły od pojawienia się freudyzmu („Psychopatologia życia codziennego" ukazała się w roku 1901, „Totem i tabu" w 1913) nie trzeba przypominać o zasadniczym znaczeniu, jakie miało określenie nadrzędności popędu płciowego w życiu psychicznym, które, regulowane podświadomością, znajduje się nieustannie w konflikcie ze społecznymi normami i zakazami.

W konflikcie z normami i zakazami społecznymi pozostawała przez cały czas sztuka Egona Schielego znanego w środowisku wiedeńskim

nie tylko za sprawą sukcesów artystycznych, lecz także z powodu głośnego epizodu, jaki miał miejsce w roku 1912, kiedy oskarżony o deprawację nieletnich i gorszenie ich swoimi rysunkami, spędził trzy tygodnie w areszcie. Choć został uwolniony od tego zarzutu, wyszedł na wolność z opinią artysty, którego sztuka lokuje się na pograniczu pornografii, a w dodatku jako modeli zdarzało mu się zatrudniać osoby nieletnie.

Żyjąc i tworząc w zgodzie z duchem epoki, której klimat współtworzył, dwudziestodwuletni malarz, choć skarcony i ostrzeżony, nie wyrzekł się swoich przekonań i zainteresowań artystycznych i nadal z pasją poszukiwał w swoich pełnych chuci rysunkach i obrazach refleksów podświadomości emanującej z nagiego, fizycznego istnienia. Najliczniejszą i najważniejszą grupę stanowią przedstawienia związane z kobietą, jej nagością i z erotyką. Niezależnie jednak od tematyki, już w pierwszym kontakcie ze sztuką Schielego, dostrzega się w niej niemal dokumentalny zapis cierpienia. Akty młodych kobiet, dziewcząt, a nawet dziewczynek, sceny miłosne, także między kobietami, wyobrażenia masturbacji (także w autoportretach), choć wskazują na jednoznacznie erotyczną inspirację, ukazują nagość jako wizerunek życia psychicznego, a miłosne uściski, jako obraz dramatycznych zmagań kochanków nie mogących znieść trawiącego ich poczucia samotności i bezradności. Na jednym z najbardziej znanych obrazów Schielego, „Uścisk (Kochankowie II)" z 1915 roku kobieta i mężczyzna obejmują się kurczowo, niemal żarłocznie, z tragicznym zapamiętaniem. Skotłowane fałdy pościeli są im, jak tratwa, schronieniem wśród oceanu lęku przed samotnością i bezsiłą. Ukazane w pełnym świetle pożądanie rzuca cień śmiertelności. Erotyka i eschatologia w twórczości Schielego, jak i u wielu innych modernistów – choćby w pisarstwie Schnitzlera (także Wiedeńczyka)[9], Strindberga czy Przybyszewskiego[10] lub w malarstwie Muncha – to dwa profile tego samego oblicza.

Przedstawienia nagich kobiet (częściej półnagich, bo modelki Schielego zachowują niektóre części ubrań, co wzmaga odczucie na-

---

[9] Artur Schnitzler (1862–1931) – austriacki pisarz i dramaturg, zafascynowany w swojej twórczości freudyzmem.

[10] Stanisław Przybyszewski (1868–1927) – dramaturg, prozaik, eseista, najbardziej demoniczny z europejskich modernistów, teoretyk programu literacko-intelektualnego Młodej Polski.

gości i bezbronności) nie są zapisem fascynacji kobiecą urodą, lecz próbą wtargnięcia w tajemnice kobiecej duszy, przeniknięcia poza to, co cielesne i zmysłowe. Obnażenie pozwala dostrzec kruchość i przemijalność życia ludzkiego. Postacie Schielego – nie tylko kobiece akty, ale i portrety przyjaciół i znajomych, a także autoportrety, zjawiają się na rysunkach i obrazach w przedziwnych pozach, skulone lub konwulsyjnie skręcone. Poprzez anemiczną skórę można dostrzec szkielet, domyślić się anatomii, dramatycznie gestykulujące dłonie bywają zbyt wielkie, o zgrubiałych i zaczerwienionych stawach palców. Te rachityczne figury przypominają bezlistne drzewa targane wiatrem lub ich korzenie, suche i wijące się w poszukiwaniu życiodajnej wilgoci. Porównanie z drzewami nasuwa się w sposób naturalny: Schiele malował często pejzaże, na których widać drzewa pozbawione liści, nagie jak rozebrany człowiek, zziębnięte jak on, opuszczone na tle zmierzchającego niezdrowym różem lub zsiniałego nieba. Zdarzało mu się także malować kwiaty, nawet słoneczniki – zawsze jednak przedstawiał je suche i martwe w ciemnych, rdzawych kolorach jesieni. Martwe, bezludne były także pejzaże miejskie, których całą serię namalował. Czeski Krumlov, w którym przez jakiś czas mieszkał, nazywał umarłym miastem, dzieląc tym samym powszechną ówcześnie egzaltację każącą dostrzegać i opisywać dekadencję starych miast.

Człowiek, drzewo, kwiat, miasto – wszystko to już od młodości niesie w sobie umieranie, drzewa nawet wiosną zapowiadają nadejście zimy, nagość i ziąb. Zapewne dlatego fascynowała artystę rodząca się kobiecość; te wychudłe, niedojrzałe kobiety, gołe, bezbronne dziewczynki, które dziś podejrzewalibyśmy o anoreksję, budząc zmysły i budząc się do zmysłowego życia uosabiają dramatyzm nieuchronnego więdnięcia, przemijania, umierania. Nawet wtedy, gdy sposobią się do macierzyństwa, w którym, podobnie jak w miłości, Schiele widział oznaki śmierci. „Martwa matka", „Śmierć i kobieta", „Brzemienna kobieta i śmierć", „Młoda dziewczyna i śmierć" – to kilka spośród tytułów obrazów, które namalował w latach 1911–1914, czyli przed dwudziestym piątym rokiem życia.

Jego obrazy i rysunki wyrażające ból, samotność i bezradność skłaniają do poszukiwania przyczyn nękającej go konieczności sięgania w głąb psychiki własnej i innych. Czy to tylko duch epoki nasyconej klimatami dekadencji i nadchodzącą wojną? Może poczucie winy i freudowski „konflikt z matką"? Koszmary dzieciństwa (kiedy miał

trzy lata zmarła najstarsza z sióstr, kiedy miał piętnaście – ojciec cierpiący przed śmiercią na poważne zaburzenia psychiczne)?

A przecież dzieła sztuki nie da się wytłumaczyć i objaśnić, podobnie jak niemożliwa jest do prześledzenia droga, która do jego narodzin prowadzi. Może więc należałoby poprzestać na oglądaniu i przeżywaniu sztuki Egona Schielego niezależnie od tego, czy potrafimy zrekonstruować stan ducha artysty, dla którego seks i cierpienie zacisnęły się w nierozwiązywalny węzeł?

Jesienią 1918 roku, gdy zakończyła się już wojna światowa, Europę zaatakowała epidemia hiszpańskiej grypy. Śmierć przyszła najpierw po brzemienną żonę Schielego, Edith, a trzy dni po niej umarł Egon Schiele. Zaledwie kilka miesięcy cieszył się splendorem odziedziczonej po Klimcie pozycji największego malarza Wiednia. Przez całe życie żywił miłość dla dwóch artystów: Vincenta Van Gogha i Gustawa Klimta. Powtarzał z dumą, że przyszedł na świat w roku 1890, w roku śmierci Van Gogha; gdyby miał świadomość umierania, ulgę przyniosłaby mu zapewne świadomość, że odchodzi w roku śmierci Klimta.

Zawsze w przypadku przedwcześnie umierającego artysty pojawia się pytanie, czego dokonałby, gdyby żył dłużej. Czy w jego sztuce przetrwałaby właściwa młodości, nie znająca kompromisów drapieżność? Atakowany za obsceniczność, powiedział kiedyś: „W dziele erotycznym jest również cząstka świętości". Pytanie o przyszłe losy i proporcje tej cząstki musi pozostać bez odpowiedzi.

sierpień 2003

Komedia ludzka Adama Hoffmanna

Tym, co najbardziej fascynuje w twórczości artysty, jest możliwość obserwacji przemian, którym z upływem czasu podlegało jego przeżywanie świata i które kształtowały język jego sztuki. Niezależnie od satysfakcji płynących z doznań estetycznych w kontakcie z dziełem, cieszy nas możliwość wejrzenia w wewnętrzny świat artysty, w jego wrażliwość, w sposób postrzegania i reagowania na rzeczywistość – słowem w zapisaną w języku sztuki biografię wewnętrzną: śledzimy formowanie się światopoglądu, dojrzewanie, zmiany upodobań, radości, oczarowań, rozczarowań, porażek i dramatów.

Istnieje powiedzenie, że każdy obraz, niezależnie od tematu, czy motywu, jakiemu jest poświęcony, stanowi autoportret twórcy. Istotnie, jeśli dzieło – jak definiują je psychologowie twórczości – jest odbiciem osobowości artysty, to w każdej realizacji można się dopatrzyć, oczywiście nie wprost, autoportretu autora. Dotyczy to zarówno dzieł ambitnych, skończonych, nad którymi artysta pracował długo, jak i tych realizowanych szybciej – rysunków, szkiców, notatek. Zwykło się nawet uważać, że rysunek i szkic, z racji prostoty użytych środków jest wypowiedzią bardziej intymną, odgrodzoną od widza mniej szczelną przesłoną formy właściwej obrazowi i więcej może zawierać cech „autoportretowych". A także, że charakter rysunku, na podobieństwo „charakteru pisma", ujawnia temperament, rodzaj skupienia, wyobraźnię, uczuciowość, inteligencję. Ale nie o takie „podglądanie" artysty tutaj idzie, lecz o dostrzeżenie „równoległości" materii życia i materii sztuki.

Hoffmann, krakowianin, rocznik 1918 (zmarł 3 marca 2001 r.) pozostawił niezliczone ilości zarysowanych arkuszy papieru – liczą się w tysiącach. Począwszy od ulotnych szkiców, przez pracowite studia i wersje poszczególnych motywów, do kartonów sporych rozmiarów, opracowanych drobiazgowo i mających rangę pełnego, kompletnego dzieła. Pozostawił też setki obrazów, grafik, ilustracji, plakatów. To, że

był rysownikiem i że jako rysownik wszedł do historii sztuki polskiej, nie było jednak wynikiem prostego wyboru określonej dziedziny plastyki, a decyzja nie sprowadzała się do rezygnacji z malarstwa, do odrzucenia koloru wraz z właściwym mu bogactwem materii malarskiej. Powody takiego wyboru były o wiele ważniejsze, wręcz zasadnicze.

Rysunek jest dziedziną plastyki, która pozwala na szybkie realizowanie koncepcji; w przypadku artysty, który swoją sztuką chce uczestniczyć w życiu, być wśród ludzi, wtrącać się i polemizować, zabierać głos – a Hoffmann z zawodu i z powołania był nauczycielem – ta forma wypowiedzi artystycznej jest najbardziej stosowna i tę właśnie formę, czy dyscyplinę (także w rozumieniu ascezy) wybrał. Otwarte pozostaje pytanie, na ile świadomie, a na ile instynktownie.

Jego szkice i rysunki układają się w cykle, ale niezależnie od przynależności do któregokolwiek z nich, wszystkie budują jedną wielką opowieść, którą można by zatytułować „Komedią ludzką". Zaludniają ją dziesiątki tysięcy męskich i kobiecych postaci, niemal zawsze nagich. Kostium pojawia się rzadko, podobnie jak czasem zwierzę, fragment wnętrza, wycinek pejzażu. A jednak, choć rzecz nie dzieje się tu i teraz (nagość przenosi „fabułę" w wymiar uniwersalny, ponadczasowy), wiemy, widzimy to dokładnie, że uczestnikiem tych scen, jednym z aktorów tego teatru jest sam twórca. I nie tylko dlatego, że jego rysy noszą setki zaludniających rysunki figur; im później powstawały rysunki, tym częściej okazuje się, że w opowiadane w nich proste historie zaplątany jest sam artysta, malarz, który opisuje nie **oglądany**, lecz **przeżywany** świat. Więc jednak **tu i teraz** – lecz jednocześnie **wszędzie i zawsze**.

Co dzieje się w tym świecie? W sensie fabuły niewiele – lecz w sensie znaczeń dzieje się wszystko, z czego zbudowany jest los człowieka i jego życie wśród innych ludzi. Są narodziny, życie, umieranie. Dzieciństwo, młodość, starość. Jest miłość, samotność, choroba. Piękno i brzydota. Zamyślenie i głupota, dobroć i pazerność. Groza i śmieszność. Z takimi właśnie uczuciami, grozy i śmieszności, ogląda się rysunki Hoffmanna, szczególnie te, które powstały w wieku dojrzałym i podeszłym, począwszy od schyłku lat 60., kiedy artysta, przekroczywszy smugę cienia, wycofał się ze świata, w którym nie potrafił się odnaleźć i odszedł w swoją pracowniana samotność. Odtąd z rysunków emanuje cierpienie *outsidera*, mizantropia będąca wynikiem rozczarowania. Namiętne umiłowanie życia i ludzi rozbiło się o ludzką małość, pychę, ambicję, zawiść. Hoffmann stał się portrecistą, może karykaturzystą tych cech

mężczyzny i kobiety, które zamieniają ich życie w grę pozorów, a ich związki we wzajemną torturę. Artysta do walki z goryczą zaprzęga szyderstwo. Szyderstwo jest sprawdzianem wartości, podobnie jak wątpienie jest sprawdzianem prawdy; „Komedia ludzka" Hoffmanna, to zbiór pytań o świat ludzkich wartości i o prawdy rządzące tym światem.

A przecież na początku drogi twórczej jego sztuka była uosobieniem witalności i pogody. Powstawały inspirowane śródziemnomorską mitologią cykle kompozycji wyrażających zachwyt dla ciała, młodości, miłości, piękna. Forma tych rysunków i obrazów nawiązywała do kanonów sztuki klasycznej i jej nowoczesnej wersji zakorzenionej w bohaterskim, pięknym okresie Szkoły Paryskiej. I nagle (może nie nagle, może dokonywało się to powoli, latami) jakby pękło zwierciadło odbijające urodę świata. Pękło, pofałdowało się jak w upiornym gabinecie śmiechu, gdzie przerażenie miesza się z chichotem. Miejsce poszukiwań estetycznych układów kompozycyjnych i efektownej syntezy formalnej zajęła gorycz widzenia świata bez estetycznych osłonek, pasja poszukiwania prawdy o losie człowieka i bezlitosnego ukazywania jego ciała jako nośnika przeżyć, nie zawsze – a nawet rzadko – pięknych.

Kiedy z podziwem, na który składa się mieszanina zachwytu i obrzydzenia, ogląda się „Komedię ludzką" Hoffmanna, przychodzi na myśl kilku znanych z historii sztuki malarzy, których gorące zaangażowanie w „sprawy tego świata" skłoniło także do sięgnięcia po środki wyrazu, przeciwstawiające bogactwu barw nieubłaganą, choć wcale nie ubogą, gamę czerni, szarości i bieli. Mowa o akwafortach Hiszpana Francisco Goi z cyklu „Kaprysy", o litografiach Francuza Honoré Daumiera, grafikach Anglika Williama Hogartha[11] i rysunkach Niemca George'a Grosza[12]. Byli moralistami, stworzone przez nich serie arkuszy z czarno-białymi wizjami stanowią obszerne słowniki ludzkich przywar. Hoffmanna różni od poprzedników wyraźnie widoczny akcent autobiograficzny. Jest moralistą, lecz jego oskarżenie nie brzmi: „wy tacy jesteście" ani: „oni tacy są". Brzmi jednoznacznie: „my tacy jesteśmy".

Najliczniejsze są rysunki z rozpoczętego u schyłku lat sześćdziesiątych i prowadzonego do końca życia cyklu, który należałoby nazwać

---

[11] William Hogarth (1697–1764) – angielski malarz i grafik, satyryczny portrecista klasy mieszczańskiej.

[12] George Grosz (1893–1959) – niemiecki malarz i grafik, związany z futuryzmem i Neue Sachlichkeit (patrz: „Memłary", przyp. 11), zaciekły pacyfista.

„Bestiariuszem" albo „Ludzkim zwierzyńcem". Jak w „Metamorfozach" Owidiusza lub w bajkach La Fontaine'a ilustrowanych w XIX wieku przez Grandville'a[13], ludzie przemieniają się tutaj w zwierzęta. To nie jest przemiana Zeusa uwodzącego Europę pod postacią byka, nie Dafne, która w ucieczce przed Apollem przybiera postać drzewa laurowego; ludzie z rysunków Hoffmanna stają się zwierzętami w sposób, w jaki mawiamy potocznie o kimś, że „wyszło z niego zwierzę". Okrutna jak modliszka, uparty jak osioł, zimna jak ryba, głupi jak cielę; przyrównywanie ludzi do zwierząt bywa dla tych drugich obelgą. Sztuka Hoffmanna spotykała się też często, zwłaszcza ostatnio, w dobie szalejącego feminizmu, z zarzutem mizoginii – ale, kiedy uważnie kartkować „Xięgę Rodzaju" Adama Hoffmanna, wyniknie z niej, że Adam wcale nie ma się za lepsze niż Ewa stworzenie. Gorycz, gorycz – i śmiech przez łzy. A życie tak miało być piękne! Młode, soczyste, pełne pogańskiej urody, bliskie mitologii i słońcu kultury Południa Europy. Z czasem pokazało inne strony: ludzkie przywary, słabości, śmieszności, starość, chorobę, brzydotę, nikczemność.

Drugim, co do liczebności i znaczenia w twórczości Hoffmanna cyklem, był „Malarz i modelka". I znów setki, a może tysiące rysunków, obrazujących marzenie o bytowaniu w zaciszu pracowni, o czasie spędzonym w zachwyceniu przed sztalugą, w intymnym kontakcie ze sztuką, z tradycją artystyczną, czasie upływającym na poszukiwaniu barwnych i walorowych zestawień, na śledzeniu refleksów światła, w podziwie dla urody natury... Życie malarza takie miało być piękne! Cóż, kiedy z czasem pracownia okazała się źle bronioną twierdzą, materia życia wtargnęła tu z impetem. Rozsypała się wieża z kości słoniowej, opanowały ją widma rodem z Goi, Daumiera, Grosza. I jeszcze z Brunona Schulza[14]: ludzkie słabości, obsesje i lęki, ludzka nieporadność wobec doskwierającego poczucia braku harmonii, wszystkie one są ponadczasowe i dopadają artystów, odkładając się w ich twórczości w postaci zgorzkniałych złóż. A przecież życie artystów tak mogłoby być piękne i bezbolesne!

czerwiec 2002

---

[13] Grandville – pseudonim Jeana Ignace'a Isidore'a Gérarda (1803–1847), francuskiego ilustratora i karykaturzysty.

[14] Bruno Schulz (1892–1942) – polski pisarz i grafik; zarówno proza, jak twórczość artystyczna przeniknięte sadomasochistycznymi obsesjami erotycznymi.

Nowosielski

Uważam, że Nowosielski jest największym z żyjących malarzy polskich. Mam jego malarstwo za zjawisko wyjątkowe, porównywalne z Nikiforem z racji niepowtarzalności i prymitywizmu. Człowiek obdarzony instynktem formy, kompozycji, koloru, materii. Przy tym o niebanalnej inteligencji i znacznej erudycji.

Jego akty i motywy erotyczne to dla mnie obrazy religijne. Jego malarstwo religijne jest wielkiej urody, ale w nim doskwiera mi konwencja. Ich piękno i oczywistość opiera się na ikonie i w niewielkim stopniu jest przetworzona; powiedziałbym, że jest zaledwie wyczyszczona, poprawiona. Lekcja ikony w aktach, martwych i pejzażach też jest widoczna, ale obrazy są suwerenne.

Piękne są jego obrazy abstrakcyjne, bo są dziecinnie proste. W większości, niemal wyłącznie, twórcy obrazów abstrakcyjnych wymądrzają się, abstrakcja geometryczna stara się być intelektualna – im mroźniej, tym lepiej. Nowosielski tworzy obrazy nieprzedstawiające w drodze intuicji, poczucia harmonii kompozycyjnej (dekoracyjnej?) i kolorystycznej. To są realistyczne przedstawienia form nieistniejących i dlatego są wyobrażeniami myśli, uczuć, intuicji. Nie ma w nich pretensjonalności, jest ludowa prostota. Jak w malarstwie erotycznym. Jest szczerość, naiwność, prawdomówność.

Nowosielskiego malowanie i rysowanie urodziło się bardzo wcześnie, kiedy miał kilkanaście lat. Pozostał przy dziecięcym rysowaniu i wyrażaniu. Jego rysunki, od początku oparte na konturze mozolnie wyszukiwanym, jak to ma miejsce w szkolnych rysunkach dzieci (podobną stylistykę miały przez długie lata rysunki i obrazy Ewy Kierskiej i Andrzeja Wróblewskiego), w ostatnich kilkudziesięciu latach ostudziły się i uestetyczniły. Brakuje w nich mozołu, jest stylizacja, która

sprawia, że wszystkie są takie same, kończą się już w momencie, kiedy je zaczyna. Są urodziwe, ale wyczerpują się w estetyce. Nie są ciekawe świata. Obrazy są.

Uważam, że Nowosielski jest jednym z największych malarzy europejskich i wcześniej czy później będzie zauważony jako zjawisko wyjątkowe. Wśród malarzy polskich (jest ich niewielu, to prawda), którzy współtworzą uniwersalny obraz sztuki, ma zapewnione miejsce – zasługuje na nie o wiele bardziej niż modna Abakanowicz[15], nie mówiąc o Kantorze[16], któremu należy się uznanie za teatr, ale w najmniejszym stopniu za malarstwo. Kantor jest (bo chciał być) taki jak inni artyści; Nowosielskiemu udało się być innym, niepowtarzalnym.

Przez długi czas myślałem, że Nowosielski długo pracuje przy obrazie. W 1987 powiedział mi, że przeważnie wystarcza mu pół godziny na obraz. No, może taki mniejszy. Ale właściwie po pół godzinie już nie bardzo wie, co dalej. Wskazywałoby to, że nie przemalowuje obrazów, że wszystko tu jest położone od jednego, pierwszego razu.

[tekst prawdopodobnie nieukończony – *ok. 2003*]

---

[15] Magdalena Abakanowicz (1930) – polska rzeźbiarka, twórczyni m.in. słynnych abakanów, rzeźb ręcznie tkanych z włókna sizalowego.

[16] Tadeusz Kantor (1915–1990) – malarz, scenograf, reżyser teatralny, jeden z najgłośniejszych polskich artystów XX wieku.

Utrwalanie
Alina Szapocznikow

Nigdy chyba w sztuce polskiej nie zrealizowała się pełniej, niż w rzeźbie Aliny Szapocznikow, dwoistość obrazowania ciała ludzkiego, ukazanie go w tak szerokiej skali przeżyć – od nieprzepartego instynktu życia nie potrafiącego i nie chcącego poskramiać zmysłów, do nieubłaganej bliskości choroby i śmierci. Erotyka i eschatologia, Eros i Thanatos – motywy popularne w symbolizmie sztuki młodopolskiej, obecne wcześniej w baroku, tu wykrystalizowały w jednej wizji, w jednej biografii artystycznej.

Urodzona w rodzinie żydowskiej w Kaliszu w roku 1926, okupację spędziła Szapocznikow w getcie, a później w kilku obozach koncentracyjnych, najdłużej w Teresinie. Po wojnie studiowała rzeźbę w Pradze i w Paryżu. Do Polski wróciła w roku 1951, w 1963 wyjechała, tym razem na stałe, do Francji, gdzie umarła na raka w roku 1973.

U progu jej dojrzałej twórczości stoją dwie rzeźby, wykonane jeszcze w Polsce: „Pierwsza miłość" z roku 1954 i późniejszy o rok „Ekshumowany". Pierwsza przedstawia młodą dziewczynę w rozkwicie kobiecej urody, druga – wydobyty z ziemi, wyglądający jak bryła gliny, okaleczony tors martwego mężczyzny. Okres polskiego października, odwilży będącej jednocześnie w sztuce końcem doktryny realizmu socjalistycznego, zaowocował apoteozą życia i zmysłowości w pierwszej i przypomnieniem rehabilitowanych ofiar stalinizmu w drugiej rzeźbie. Od tej chwili cała twórczość Szapocznikow poświęcona będzie postaci człowieka – nie statystycznego, poddanego obróbce sił społecznych, cywilizacyjnych czy politycznych, lecz stojącego wobec swojego losu, swojego ciała z jego prywatnymi pragnieniami, zagrożonego prywatną śmiercią. Człowieka konkretnego, zmysłowego i tragicznego. Niemal wyłącznie jest nim ona sama, jej ciało utrwalane – przemijalności na

przekór – w odciskach i odlewach, w fotografiach zatapianych w poliestrze, w montażach.

To sztuka w pełni, jednoznacznie kobieca. Widać w niej narcyzm i czułość dla ciała – lecz także wstręt do niego i przestrach. Kontakt z tymi rzeźbami stwarza poczucie niezwykłej, niemal intymnej bliskości autorki – i jednocześnie obcości wywołanej świadomością jej rychłej śmierci. Fizyczność to erotyka, zmysłowość, ale i cierpienie. Podobnie jak sąsiadują tutaj oddalone, rozpięte między narodzinami i śmiercią stany duszy i ciała, tak spotykają się w tych rzeźbach odległe w jakości i wyrazie materiały – od szlachetnego marmuru z Carrary i polerowanego brązu, po plastik, synonim dwudziestowiecznej, kiczowatej tandetności. Do tego odpadki codzienności: papier, szmaty, nawet guma do żucia i niedopałki papierosów. Marmur, brąz, cement, gips – to **forma** artystyczna, przetworzenie. Plastik to **kształt** naturalny, jego odtworzenie i utrwalenie. Artystka posługuje się poliestrowymi odlewami fragmentów własnego ciała, jego najbardziej kobiecych, zmysłowych fragmentów: piersi, ust, pośladków, brzucha. Cykl „Brzuchów" powstał w roku 1968; ten najbardziej obfitujący w symbolikę fragment kobiecego ciała bywa multiplikowany („Duża plaża") lub opuszczony („Samotny"), bywa uprzedmiotowiony, jak wygodne siedzisko, lub podniesiony do niemal klasycznej doskonałości wykutych w marmurze „Wielkich brzuchów". Z tego samego roku 1968, kiedy pojawiły się pierwsze sygnały choroby nowotworowej, datują się dwie rzeźby – „Popiersie bez głowy" i „Stela", stanowiące połączenie czarnej, nieforemnej masy poliuretanu z odlanymi w poliestrze, jasnymi i gładkimi fragmentami anatomii artystki – jej piersi i ud. Nieco wcześniejsze są „Autoportrety", będące połączeniem plastikowych odlewów ust z bryłami wyrzeźbionych w granicie lub marmurze torsów. Seria „Tumorów" – zatapianych w bezkształtnych bryłach przezroczystego plastiku własnych fotografii – stanowi jednocześnie sprzeciw wobec pojawiania się w organizmie obcych, grożących jego ładowi komórek, jak i dekompozycji rozumianej jako brak formy, swojego rodzaju biologiczna i artystyczna anarchia.

Tak jak widoczne jest w rzeźbach Szapocznikow pomieszanie materiałów rzeźbiarskich, tak i wyraz poszczególnych realizacji oscyluje pomiędzy atmosferą szpitala i cmentarza, a klimatem sex-shopu i galerii z erotycznymi gadżetami. W roku 1971 powstaje seria „Fetyszów",

wśród nich „Requiem pour le cul”[17]. Wyobraźnia artystki szamocze się między skrajnościami, zmysłowe porywy ścina przeczucie nieodwołalnej śmierci, szyderczy chichot cichnie w obliczu trwogi i wybucha na nowo, kiedy uda się ją odeprzeć lub zapomnieć o niej.

Ocierała się o śmierć od dzieciństwa. Getto, śmierć ojca na gruźlicę, śmierć brata, obozy koncentracyjne, gruźlicza śmierć matki, własna choroba, która uniemożliwiła jej urodzenie dziecka i spowodowała konieczność adopcji, wreszcie, u schyłku lat sześćdziesiątych rak piersi, płuc, w końcu kości. Śmierć. I w tym wszystkim wytrwała, namiętna praca rzeźbiarska. A rzeźba, jakkolwiek by nie było, to ciężka praca fizyczna. Kucie w marmurze, mieszanie cementu, rozrabianie tworzyw sztucznych, dźwiganie ciężarów. I skupienie, o które w chorobie coraz trudniej. Upór i wiara, że warto.

Najsłynniejsze bodaj z całej jej twórczości są poliestrowe rzeźby z serii „Zielnik”. Pierwsza z nich to „Autoportret” z roku 1971. Potem, rok przed śmiercią, powstał odlew ciała własnego syna, jakby powtórne „urodzenie” adoptowanego dziecka, przekazanie mu nowego, nieśmiertelnego istnienia w sztuce, utrwalenie kruchego życia. I wreszcie nastąpiły fragmentaryczne odlewy jego ciała: białe, bezbarwne lub barwione na cielisty kolor płaty plastiku utrwalającego twarz, części torsu, nóg i rąk. Przypominają wieszane w świątyniach wota, będące znakami modlitw o zdrowie i życie, symbolem próśb o zachowanie tego, co przemija.

Trudno sobie wyobrazić historię powojennej rzeźby polskiej bez sylwetki Aliny Szapocznikow; wpisała się także w dzieje rzeźby francuskiej. I jeśli tak się stało, to nie za sprawą nowatorstwa jej rzeźby, wynalazczości w dziedzinie środków formalnych, lecz z powodu autentyczności, tego ponadczasowego i ponadestetycznego kryterium, wedle którego osądza się (a może czas jest tu sędzią?) prawdziwość i niepowtarzalność dokonań artystycznych. Twórczość Szapocznikow jest autoportretem artystki, wyznaniem wiary w ponadczasowość sztuki będącej antidotum na przemijalność życia. Jeśli zbanalizowane do cna powiedzenie *ars longa, vita brevis* ma jeszcze jakikolwiek sens w czasach, gdy sztuka z ochotą wyrzeka się trwałości, to jego ilustracją jest twórczość Aliny Szapocznikow.

maj/czerwiec 2004

---

[17] (*franc.*): „Requiem dla tyłka”.

Rozstrzelanie
Od Francisca Goi do Andrzeja Wróblewskiego

W latach 1810–1820 Francisco Goya, hiszpański malarz epoki romantyzmu, autor namalowanej kilkanaście lat wcześniej zmysłowej „Mai nagiej", wykonał serię kilkudziesięciu grafik składających się na związany z inwazją wojsk francuskich cykl zatytułowany „Okropności wojny". Jak na klatkach filmu lub na migawkowych fotografiach pojawiają się tam okrutne sceny przemocy, śmierci, gwałtów, profanacji zwłok, sadystycznych mordów, ludzkich kikutów nadzianych na kikuty drzew. Wojna, którą opowiada Goya w „Los desastres della guerra"[18], to nie sceny batalistyczne, nie bitwy, w których można się doszukać dostojeństwa walk antycznych; to seria okrutnych egzekucji, napaści uzbrojonych żołdaków na bezbronnych mężczyzn, kobiety i dzieci.

Był to wciąż jeszcze czas, kiedy publiczne egzekucje urozmaicały życie miast. Od czasów starożytnych lubowano się w asystowaniu przy kamienowaniu, krzyżowaniu, wieszaniu, obdzieraniu ze skóry, ścinaniu głów, rozstrzeliwaniu. Egzekucje wykonywano na złoczyńcach, na odstępcach od wiary, na królach, kiedy wybuchały rewolucje, na pojmanych nieprzyjaciołach obu walczących stron w czasie wojen.

W roku 1814 Goya namalował obraz pt. „3 maja 1808" przedstawiający rozstrzelanie powstańców madryckich. Kompozycja dzieli się na dwie części – po prawej, w czarnozielonej strefie mroku rysują się sylwetki żołnierzy składających się do strzału, poziome rytmy karabinów kierują wzrok widza ku skłębionej grupie ofiar egzekucji, po lewej, wśród których rzuca się w oczy jaskrawa plama białej koszuli i oranż spodni klęczącego mężczyzny z rozpostartymi ramionami.

---

[18] (*hiszp.*): „Okropności wojny".

Dynamizm i świetlistość tej postaci sprawiają, że zgodnie z zamysłem malarza odczytujemy ją jako symbol buntu wobec przemocy, która czai się w mroku, w postaci anonimowych oprawców.

Pół wieku później, w roku 1868, Edouard Manet należący do następnej już generacji artystycznej, realistów, namalował w nawiązaniu do dopiero co zobaczonego w czasie podróży do Hiszpanii „Rozstrzelania" Goi własne „Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana". Cesarz Meksyku na płótnie Maneta, to uosobienie godności w obliczu śmierci. Jeśli w obrazie hiszpańskiego malarza – romantyka widać patos i bunt, tutaj panuje spokój przerwany jedynie hukiem wystrzałów, które pozostawiły po sobie biały obłok. Scena, odwrotnie niż w nokturnie Goi, rozgrywa się w świetle dnia, gama obrazu jest oliwkowo-szara, panuje w nim spokojna rzeczowość – i tym bardziej szokuje nieodwracalność faktu umierania w zwykłym dniu. To wrażenie potęguje dodatkowo widoczna zza muru grupa gapiów zwabionych sensacyjnym wydarzeniem.

Andrzej Wróblewski, malarz zajmujący w powojennej sztuce polskiej miejsce wyjątkowe, zaliczany do artystów, którzy kształtowali postawę ideową swojego i następnych pokoleń, namalował w okolicach roku 1949 kilka wersji „Rozstrzelań", wśród nich, z numerem VIII, tzw. „Rozstrzelanie surrealistyczne". Artysta, mający wtedy 22 lata, czerpiąc inspirację z własnych, wtedy jeszcze niezbyt odległych w czasie, przeżyć z lat drugiej wojny światowej, podjął jednocześnie dialog z namalowanymi przez Goyę i Maneta przedstawieniami o podobnej tematyce. W obrazie Wróblewskiego mamy do czynienia z zaprzeczeniem zarówno romantycznego bohaterstwa ukazanego u Goi, jak i poczucia godności bohatera płótna Maneta; ich miejsce zajmuje zwykły ludzki strach i ból ofiar skazanych na śmierć. „Surrealistyczną" nazwano tę wersję „Rozstrzelania", bo pomimo uderzającej realności sceny, to co się dzieje w obrazie, wykracza poza ramy zwykłego, realistycznego przedstawienia. Postacie pięciu mężczyzn ustawionych pod ścianą ulegają dziwnym transformacjom: elementy ich ciał zostają przemieszczone, anatomia zakwestionowana, przestrzeń unicestwiona – nawet cienie wypowiadają posłuszeństwo światłu i padają to z jednej, to z drugiej strony. W dramatycznym momencie śmierci świat zostaje pozbawiony fizycznych reguł panujących w nim na co dzień, realność zawiesza swoje prawa – zjawia się nadrealizm. Ofiary zamieniają się w obiekty podległe prawom nie z tego już świata. Gama kolorystyczna obrazu to błękit symbolizujący oddalenie i śmierć, oraz czerń, szarość i zieleń.

Nieco później niż cykl Wróblewskiego, bo w roku 1951, Pablo Picasso, uznawany wówczas za największego malarza XX wieku, namalował „Masakrę w Korei" – scenę rozstrzelania grupy kobiet i dzieci. Także i w jego obrazie widać wyraźne nawiązanie do Goi i Maneta; jednak, podobnie jak u Wróblewskiego, brak tutaj bohaterstwa, które nadać by mogło sens śmierci, uwznioślić ją; doświadczenie II wojny światowej pokazało bezduszność wojny odartej z patosu. Na obrazie Picassa ofiary nagie i strwożone tłoczą się po lewej stronie obrazu – naprzeciw nich stoją, przetransponowane malarsko w rodzaj maszyny do zabijania, postacie żołnierzy. Zabijanie jest tutaj czynnością mechaniczną, a wzruszające bezbronną nagością mordowane kobiety tworzą wraz z dziećmi stadko przerażonych ofiar polowania.

Z wszystkich przypomnianych tutaj obrazów „Rozstrzelanie" Wróblewskiego jest najbardziej dosadnym przedstawieniem śmierci pozbawionej wszelkiej wzniosłości, wymiaru metafizycznego, majestatu umierania. Tę „śmierć bez Boga", destrukcję fizycznego ciała wyraził artysta używając form syntetycznych, uproszczonych jak w malarstwie prymitywnym. Obraz, podobnie jak i inne z tego cyklu, jest w sposób zamierzony przykry, antyestetyczny, chciałoby się powiedzieć – bolesny. Ale czy scena rozstrzelania może być namalowana w sposób przyjemny, estetyczny, bezbolesny?

Najważniejszą bodaj rzeczą, która różni obraz Wróblewskiego od pozostałych, jest fakt, że nie ma na nim oprawców. Na obrazach Goi, Maneta, Picassa widać, niezmiennie po prawej stronie, kilku żołnierzy składających się do strzału – u Maneta zajmują nawet 2/3 powierzchni płótna. Ich jednakowe uniformy i karabiny wyznaczają w kompozycjach geometryczny rytm kontrastujący z dynamizmem grupy ofiar u Goi, i miękkimi formami nagich ciał u Picassa. Rytm u Wróblewskiego to pionowo ustawione męskie postaci i smugi jasnej ściany między nimi. Rytmiczna kolumnada, która każe usłyszeć rytm karabinowych wystrzałów. Obraz jest przetworzeniem znanego zdjęcia wykonanego podczas publicznej egzekucji w Bydgoszczy; na artyście żyjącym w XX wieku nie spoczywa już obowiązek dokumentalisty – od tego są urządzenia techniczne. On jest tym, który wydaje wyrok na tych, którzy wydali i wykonali wyrok śmierci na bezbronnych ofiarach. Patrząc na postacie umierających mężczyzn znajdujemy się w miejscu plutonu egzekucyjnego, widzimy to, co widzieli ci, którzy strzelali. Lecz jednocześnie, stoimy tam, skąd patrzył autor; na zasadzie dziwnego

paradoksu ze świadków stajemy się uczestnikami, przyjmujemy współodpowiedzialność za obraz i za scenę, którą przedstawia.

Każdy z opisanych obrazów powstał w sytuacji, w której artysta oskarża oprawców. Lecz jednocześnie trzeba sobie zdać sprawę, że wszystkie one powstały w dialogu z poprzednimi. Ten dialog toczy się na płaszczyźnie sztuki, wyobrażenia inspirowane konkretnymi wydarzeniami historycznymi zyskują, wchodząc w jej strefę, rangę uogólnienia, przenoszącego nas z dziedziny faktów w dziedzinę refleksji. Nie inaczej ma się rzecz z przedstawieniami najbardziej upowszechnionej w dziejach ludzkości egzekucji: ukrzyżowania Chrystusa. Bo czymże była ta śmierć jak nie publiczną egzekucją? Niezliczona ilość powstałych na ten temat obrazów rodziła się jako wyznanie wiary – lecz równie prawdziwe będzie stwierdzenie, że ogromna część z nich, to dialog pomiędzy artystami.

Być może w wyniku takiego właśnie dialogu w „Rozstrzelaniu" Wróblewskiego pojawił się motyw, który artysta najprawdopodobniej zapożyczył ze sceny namalowanej przez Maneta: to uścisk dłoni dwóch umierających mężczyzn. W obu obrazach ten zwyczajny ludzki gest poszukiwania w obliczu śmierci bliskości z drugim człowiekiem staje się niezwykle przejmujący. Wyraża pożegnanie, ale też i jedyne możliwe w takim momencie pocieszenie.

grudzień 2001

Podróż dookoła karty gorączkowej
Józef Gielniak

Jeden z najwybitniejszych grafików polskich drugiej połowy minionego wieku Józef Gielniak (1932–1972) spędził w sanatorium w Bukowcu k/Kowar na Dolnym Śląsku połowę swojego czterdziestoletniego życia. Kiedy miał 17 lat, jeszcze we Francji (urodził się w Denain k/Valenciennes), stwierdzono gruźlicę, stąd pobyty w szpitalach, operacje, sanatoria, zawsze w bliskości z chorobą, która go w końcu pokonała.

Wszystkie jego grafiki powstały w Bukowcu, trudno byłoby jednak doszukiwać się w niewielkich, misternie ciętych linorytach, odwzorowań parku i ukrytego wśród drzew wielkiego, pochodzącego zapewne z początków wieku budynku. Przychodzą raczej na myśl imaginacyjne, dzikie ogrody, gdzie zacierają się granice pomiędzy ziemią z jej wegetacją i niebem z jego obłokami i gwiazdami, gdzie przestrzeń i światło dzielą między siebie biel i czerń. Zbudowane z lekkich, wirujących albo uszeregowanych w ornament linii i plamek, migoczą niezliczonymi, drgającymi rytmami. Jeśli pojawiają się zarysy architektury, są zagubione w płataninie bujnej roślinności, przypominają okręty pogrążone w rozfalowanych trawach lub ich wraki obrastające polipami ukwiałów i koralami. Zresztą, tak naprawdę, owe ogrody i budowle istnieją tylko w wyobraźni patrzącego; te tysiące zawiłych, abstrakcyjnych hieroglifów równie dobrze mogłyby być zbiorowiskami międzygwiezdnych okruchów, koloniami podmorskich organizmów, planktonem lub preparatami przyrodniczymi oglądanymi pod mikroskopem.

W ciągu kilkunastu lat powstało w Bukowcu kilkadziesiąt grafik; każda z nich to wynik kilkumiesięcznej, mozolnej dłubaniny, powolnego dochodzenia do końcowego efektu wbrew znużeniu, bólowi, lękowi, apatii, pomiędzy badaniami i zabiegami, pracą w archiwum, lekturą,

korespondencją. Wszystkie są wykonane z jednakową pieczołowitością. W tej, z benedyktyńską cierpliwością – ale i z niecierpliwością, by zdążyć – zapisywanej księdze leczenia, nie brak stronic związanych z chorobą w sposób dosłowny, niekiedy zawarty wręcz w tytułach. Taka jest „Improwizacja II (Fantaisie sur un thème morbide)"[19], takie są wykonane w okolicach roku 1960 grafiki: „Przeciw chorobom" i „Podróż dookoła karty gorączkowej".

„Przeciw chorobom" to nawiązujący do odpędzających zło znaków magicznych rodzaj modlitewnej zasłony, gdzie wśród tysięcy drobnych elementów graficznych można odczytać wplecione w ornament litery układające się w łacińskie słowa zaklęć zaczynających się od *APAGE MORBIS...*

„Podróż dookoła karty gorączkowej" jest jedynym linorytem wydrukowanym nie czarną, lecz czerwoną farbą. Przez poziomy prostokąt biegnie przerywana linia z zygzakiem wykresu temperatury przypominającym horyzont górskiego krajobrazu otoczonego niezliczoną ilością układających się w ornamentalne formy plamek i punktów. W rozmowie z przyjacielem artysta opowiada o tej grafice:

> Czy wiesz, że to był właściwie notatnik? (...) Wpisywałem wydarzenia dzień po dniu (to była spora porcja czasu). Pamiętam na przykład, że pewnego dnia przysłano mi katalog wystawy w Japonii. Znaki pisma japońskiego – to była radość; możesz znaleźć w jednym z zakamarków mój podpis po japońsku, wycięty dokładnie i czytelnie. Ale obok są reminiscencje architektury sal zabiegowych i operacyjnych, korytarzy – i cała masa takich przykrych rzeczy.[20]

Owa „masa przykrych rzeczy" towarzysząca Gielniakowi w czasie dwudziestoletniego pobytu w sanatorium stała się tworzywem jego twórczości na równi z rzeczami przyjemnymi: lekturą, spacerami, listami do i od przyjaciół, ich rzadkimi wizytami – i radością z posiadania, mimo nieubłaganej choroby, własnej rodziny. Podobnie jak każdego dnia na karcie gorączkowej pacjenta Józefa Gielniaka pojawiał się kolejny zapis temperatury, tak na niewielkich prostokątach linoleum zjawiały się kolejne znaki artystycznego *Opus Vitae*. Grafika pomagała

---

[19] (*franc.*): „Fantazja na temat chorobowy".

[20] „Rozmowa z Józefem Gielniakiem", rozmawiał Jerzy Stajuda, „Współczesność" 1965, nr 25–26.

przetrwać nie jako „sposób na zabicie czasu", ale jako niezastąpiona okazja do rozmowy z samym sobą o sprawach zasadniczych. Żłobiąc drzeworytniczym dłutem znaki budujące graficzne wizje, Gielniak znajdował swój sposób godzenia się z chorobą, z losem, ze światem. Pragnął wtopić się w naturę, wpisać w mikro i makrokosmos, oswajał się z myślą o konieczności powrotu ze strefy życia do strefy istnienia. Mając świadomość borykania się tkanek własnego organizmu z niszczącą je chorobą, odnajdował jedność tego procesu z prawami rządzącymi całym światem. Jego podróż przez strome szczyty wykresu gorączkowego była jednocześnie wędrówką przez wzniesienia i przełęcze świadomości własnego bytu.

marzec 2002

Przyjaciele

Adam Hoffmann[1]

Humanista i szyderca. Artysta malarz i rysownik, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i filii ASP w Katowicach oraz Liceum Plastycznego w Krakowie i Katowicach. Uczył rysunku, kompozycji, pedagogiki, zdrowego rozsądku, antyakademizmu i nonkonformizmu artystycznego. Wychowawca i przyjaciel wielu artystów. Do ostatnich dni nauczyciel – perypatetyk.

Niezbyt troszczył się o dokumentowanie i porządkowanie własnej twórczości – wymagałoby to godzin i dni, których szkoda byłoby urywać z czasu przeznaczonego na rysowanie, a tego zawsze mu brakowało. Nauczyciel w Liceum Plastycznym, który dodatkowo przez dwadzieścia lat dojeżdżał dwa razy w tygodniu na zajęcia w katowickiej filii ASP, ciągle musiał się śpieszyć. Pobyty w domu i pracowni były krótkie i nieregularne. Dlatego tak dużo rysował w szkicownikach. W pociągu,

---

[1] Drugi tekst poświęcony Adamowi Hoffmannowi (patrz wyżej „Komedia ludzka Adama Hoffmanna") znalazł się w tej książce całkiem nieprzypadkowo. Jak już Czytelnik mógł się zorientować, Hoffmann był dla Grzywacza więcej niż nauczycielem, mentorem czy przyjacielem. Był najważniejszym człowiekiem sztuki w jego życiu i szczególnego rodzaju przewodnikiem duchowym. Tekstów o Hoffmannie – różnotematycznych i różnogatunkowych – Grzywacz napisał wiele, na czele ze znakomitym esejem biograficzno-krytycznym „Artysta osobny", pomieszczonym w obszernym katalogu pośmiertnej retrospektywnej wystawy Hoffmanna (wg scenariusza Grzywacza) w krakowskim Muzeum Narodowym w 2003 roku. Patrz też rozdział „Galimatias" w niniejszej książce.

na peronie, na przerwach w szkole, w czasie zajęć, między korektami. To stało się nawykiem i nawet w późniejszych latach, gdy nie musiał już biegać do szkoły i na pociąg, pracując na Wydziale Grafiki krakowskiej Akademii i jeszcze później, w emeryckich czasach, kiedy mógł całe dnie spędzać w pracowni, rysować i malować na większych formatach, nie zdradził szkicownika. Szkicownik pozostał na zawsze jego rozmówcą, powiernikiem i inspiratorem. Pocieszycielem i wyrzutem sumienia, lustrem odbijającym troski i beztroski dojrzewającej, a potem starzejącej się twarzy. Podobnie, jak o decyzji zostania artystą mówił, że nie on, ale okoliczności i ludzie więcej tu mieli do powiedzenia, tak i sam proces dochodzenia do bycia artystą nie polegał jego zdaniem na uczeniu się. „Jestem samoukiem, nikt mnie niczego nie nauczył, byłem złym uczniem. Po prostu kiedyś zabrałem się za rysowanie i to mi już zostało". Rzeczywiście, Hoffmann w potocznym znaczeniu tych słów nie uczył się, choć był uczniem przedwojennej prywatnej szkoły rysunku Alfreda Terleckiego, okupacyjnej Kunstgewerbeschule, powojennej Akademii Sztuk Pięknych. Skoro się nie uczył, trzeba przyjąć, że jego niespotykana sprawność rysunkowa i znajomość reguł języka plastycznego była wynikiem wrodzonych uzdolnień i pasji, z jaką je rozwijał. Bardziej zaskakującą jest rzeczą, że stał się nauczycielem i wychowawcą setek artystów, w tej liczbie wielu o głośnych dziś nazwiskach.

Całą dydaktykę Hoffmanna można sprowadzić do nauki płynącej ze słów św. Augustyna: kochajcie i róbcie co chcecie. Bez rozmiłowania w sztuce nie można marzyć o byciu artystą. Niezależnie od posiadanych zdolności lub ich braku – beznamiętna pracowitość nie wystarczy. Ambicja jest grobem sztuki. Sztuka nie oczekuje od nas wielkiej mądrości, ale brzydzi ją wielka głupota. Najmądrzejsza mądrość wymyślona i uczyniona bez miłości nie będzie wiarygodna, nie zaskarbi ci wzajemności sztuki. Sztuka jest odbiciem wolności człowieka, jego umiejętności bycia sobą, bycia prawdziwym. Sztuka musi być osobista, bo jest tworzona przez osobę ludzką niepowtarzalną i każdorazowo odmienną od innych. Największym wrogiem sztuki jest moda zacierająca osobność ludzi, ich osobowość. Artysta podążający za modą gubi osobistą godność, staje się niegodny sztuki. Przestaje postępować wedle własnej woli, staje się niewolnikiem. Pierwotne znaczenie słowa kultura, to uprawa. Pola nieuprawne wracają do stanu sprzed uprawy, dziczeją. Człowiek kulturalny to ten, który uprawia siebie. Artysta rozmiłowany w sztuce uprawia swoją sztukę codziennie, troszczy się o nią

na każdym kroku, przyjmuje na siebie odpowiedzialność za nią. Jest romantykiem, a nie kimś, kto przeżywa romanse. Sztuka jest sposobem wyrażania się i porozumiewania. Skoro tak, to jest językiem i jak każdy język posiada swój alfabet, swoją ortografię, gramatykę, stylistykę, swoją tradycję i swoją przyszłość i jak każdego języka, tak i języka sztuki można się uczyć. Ale sztuka to nie tylko mozół i wyrzeczenie. W sztuce, jak w miłości, można sobie wspaniale pobaraszkować. Kochajcie i róbcie co chcecie. Zasada dydaktyki Hoffmanna była taka sama jak zasada jego autodydaktyki: szkicownik i codzienne rysowanie. Dla nauki i dla zabawy. Ćwiczenie oka i ręki, pamięci i wyobraźni, poznawanie siebie równoczesne z poznawaniem języka sztuki. Idiotyzmem jest oczekiwanie na natchnienie z rękami w kieszeniach. Pukajcie, a będzie wam otworzone. Rysuj, choćby to było tylko automatyczne gryzmolenie. Szkicownik to rzecz prywatna, tu można i trzeba sobie na wszystko pozwolić. Wdech i wydech, napięcie i rozluźnienie; rysowanie to nauka, ale i autoterapia, gromadzenie motywów – świadomych i podświadomych. Inspiracją bywa natura, oglądane dzieło sztuki, fotografia, własny rysunek, czasem nawet narzędzie, którym się rysuje. Warsztat kształtuje wyraz, podsuwa pomysły. Możesz zamknąć uszy na zrzędzenie nauczyciela, ale otwórz oczy na to, co robili mistrzowie, przebywaj w ich, najlepszym z możliwych, towarzystwie.

Takie były, z grubsza rzecz biorąc, zręby dydaktyki Hoffmanna – mentora, erudyty, ale i czułego przyjaciela młodych, a potem już podstarzałych artystów. Był wierny swoim przekonaniom w myśli, w mowie i w uczynku. Głosił je żarliwie, z pełną powagą kraszoną orzeźwiającym dowcipem. Od młodości był zażartym dyskutantem nienawidzącym stadnego myślenia, świętego spokoju. Namiętnie kłócił się z kapistami[2] i z Kantorem, z Akademią i z Awangardą. Stał się artystą spoza układów, *outsiderem*. Słodycz niezależności zawiera w sobie więcej niż jedno ziarno goryczy. Rozpięta między skrajnościami sztuka Hoffmanna rozczula i oburza, rozśmiesza i odrzuca, budzi podziw i gorszy. Karmiony często wyrazami zachwytu i uznania, artysta musiał przełknąć taką samą porcję obelg. Jego wykonywane „w zaciszu pracowni" ry-

---

[2] Kapiści – polscy malarze koloryści należący do tzw. Komitetu Paryskiego (KP), tworzący w Paryżu w latach 20. i 30. XX w.; Komitet powołał w 1923 r. Józef Pankiewicz, członkami byli m.in. Jan Cybis, Hanna Rudzka-Cybisowa, Józef Czapski, Artur Nacht-Samborski, Piotr Potworowski, Zygmunt Waliszewski.

sunki były dalszym ciągiem dialogu ze światem ludzi, z ich draństwem i niewinnością, śmiesznością i tragizmem, z ich małostkowością i heroizmem.

Hoffmann był zawsze oglądaczem o nieposkromionych apetytach. Rzeczywistość to dla niego nie tylko świat rzeczy i zjawisk naturalnych; namiętnie oglądał fotografie w książkach i gazetach, nieustannie, nawet w czasie rozmowy, coś kartkował, jego pracownię, poza książkami, które masami czytał, zalegały stosy ilustrowanych czasopism. Lecz ponad wszystko kochał oglądać dzieła sztuki – czuł się wśród nich zadomowiony. Gromadził albumy o sztuce i tysiące reprodukcji. Nie opuścił żadnej wystawy w mieście, odwiedzał sztukę tam, gdzie tylko się pojawiła, ciekawiły go jej losy, troszczył się o stan jej zdrowia, cieszyło go, gdy ją znalazł kwitnącą, martwiło, gdy źle się jej wiodło, gotów był gryźć tych, co sztuce krzywdę robią.

Nie stał się Hoffmann autorem rozpraw z dziedziny pedagogiki artystycznej, choć był w niej autorytetem na skalę kraju. Do pisania rozpraw teoretycznych nie miał głowy, brakło też cierpliwości. Co innego listy – zawsze znajdował czas, by je słać przyjaciołom, po większej części swoim dawnym uczniom, i by odpisywać na te, które do niego przychodziły. A jednak Hoffmannowa dydaktyka została zapisana. Zawiera się na tysiącach kartek jego szkicowników zanotowana w czytelnym języku sztuki rysunkowej i malarskiej. Nie ma tam słów innych niż znaki zbudowane z linii, plam, czasem kolorów. To nie wykłady głoszone z katedry, choć znany był ze znakomitego „gadanego" – jak sam się o swoich wykładach wyrażał. Gdyby dane mu było urodzić się na zachód od Odry, antologie i wybory z jego niezwykle rozległego rysunkowego traktatu o rysunku można by było znaleźć już od wielu lat w księgarniach i bibliotekach. U nas jednak, w kraju ślepców i pyszałków, brakowało zawsze umiejętności dostrzegania zjawisk wyjątkowych, takich które nie mieszczą się na szlakach zbiorowych pielgrzymek prowadzonych przez namaszczonych akademików lub awangardystów przebierających się co sezon w nowe szaty króla.

czerwiec 1998 – marzec 2001

Pani Ewa

Czy Pani Ewa[3] jest mizantropem? Dziś, u Adasia Z.[4], kiedy mówiło się o mizantropii Mrożka, Jacek[5] określił Panią Ewę tym mianem. Nie, pomyślałem sobie i zaraz to powiedziałem. Mizantrop to nieładna postać, a postać Pani Ewy bardzo jest piękna. Pewnie, że bywa surowa w sądach, że nie kryje surowości w ocenie ludzi, że jest wybredna i wymagająca – ale nigdy nie miałem cienia poczucia, że siebie nad innych wynosi. Bo jednak mam mizantropa – nie wiem, czy w definiowaniu go nie mylę się – za kogoś, kto ludziom nieżyczliwy, ma im za złe, że nie są tacy, jakimi chciałby ich widzieć on, co wszystkie rozumy pojadł i wszelkich cnót sam jest przykładem. Nie, Pani Ewa na tyle jest po dziecinnemu, dziewczęcemu ciekawa ludzi i im życzliwa, że nie masz u niej uprzedzeń i raczej czeka na przyjemność nowego kontaktu, niżby się go bała. Boi się ludzi, ale raczej, że im nie sprosta, a nie że oni jej.

Pani Ewa i wszystko wokół niej pięknie pachnie. Jabłkami pachnie, lawendą, wodą „Prastarą", którą sobie umiłowała z racji jej świeżości. Nie masz w niej kobiecej próżności, więc kosmetyków nie używa, stara się korzystać z zapachów naturalnie pięknych, świeżych, zielnych, ale nie dusznych, co to się innym przytrafia. Pani Ewy smak zapachowy jest i był zawsze niezawodny. Na szafach w mieszkaniu Pani Ewy i Adama zawsze czerwieniły się i rozsiewały zapach jabłka i było jak w moim dzieciństwie i choć świat się starzał, psuł i śmierdział, to potrafiła sprawić, że wracał w swoją młodość, w naszą młodość, w dzie-

---

[3] Ewa Kierska, patrz: „Z pamięci", przyp. 18.
[4] Adama Zagajewskiego.
[5] Jacek Waltoś.

ciństwo. Prezenty od Pani Ewy pachniały zawsze lawendą. A prezentów zawsze było dużo i były zapakowane jak trzeba, pachnąco, szeleszcząco i kolorowo. Pani Ewa mi podsunęła do przeczytania książkę Alaina Fourniera „Mój przyjaciel Meaulnes" i była to bardzo piękna książka o przyjaźni i dzieciństwie i była jak inne od niej książki, wszystkie trochę zaczarowane jak Chestertona „Żywy człowiek" i „Człowiek, który był czwartkiem", i „Dzienniki" Samuela Pepysa, i dużo, dużo poezji.

Pani Ewa nie umie kłamać. Umie milczeć, dochować tajemnicy, ale jeśli się tajemnica zamienia w kłamstwo, to nie milczy. Cierpi, kiedy musi powiedzieć prawdę, która zaboli kogoś – ale jest bezradna. Można się zastanawiać, czy ktoś, kto wybiera cierpienie innego, bo sam sobie z własnym dyskomfortem nie radzi, jest słaby czy silny – już ja tam wolę takich słabych, bo w ostatecznym rozrachunku prawda lepsza zawsze.

Pamiętam, wszedłem kiedyś do kuchni, właściwie w drzwiach stanąłem maleńkiej kuchni na ich strychu i rozmawiałem z Panią Ewą, która sprawiała jakieś warzywa, zupę warzyła. W fartuchu szarym jak szarytka, w świetle z góry płynącym ze świetlika coś tam skrobała i była jak z Vermeera i mi powiedziała, popatrz, Zbylut, dlaczego te baby narzekają na te kuchenne obowiązki, przecież to takie piękne, te martwe natury, te jarzyny w koszyku, ile tu urody, kolorów, zapachów!

Pani Ewa nie lubi jeść i jest chyba jedyną osobą, która pyszne rzeczy do jedzenia przygotowywała i jedzenie było u niej przyjemne, bo ładnie podane – a sama jeść nie lubiła od zawsze – a teraz jeszcze bardziej. Traktuje jedzenie jak wszystkie nieprzyjemne i wstydliwe czynności fizjologiczne.

[tekst prawdopodobnie nieukończony – *2003 (?)*]

Panek

Panek to część Kazimierza. Urodzony w Tarnowie, zameldowany w Prokocimiu, przystawał do Kaźmirza jak dom do domu w ulicy, jak ząb do zęba w gębie. Od sześćdziesiątych lat osiedliło go w Palmie, ohydnej gomułkowskiej plombie na Szerokiej, blisko Józefa. Stara Bóżnica po prawej, komisariat MO po lewej. PALMA – plastycy, aktorzy, literaci, malarze i inni artyści – taka kazimierska Twórcownia, mówiąc językiem Szukalskiego[6]. Mieszkał tu Kazimierz Mikulski[7], Henryk Vogler z Romą Próchnicką[8], Zofia Więckowska[9] tu malowała – i jeszcze chyba maluje – swoje rachityczne dzieci w spłowiałych trawach. Nie trzeba Kazimierzowi ulicy Panka, wszystkie były jego. Szeroka i Wąska, Jakuba i Józefa, Lewkowa i Kupa. Kiedy miałem jeszcze pracownię przy Krakowskiej, Jurek zachodził do mnie, żeby pogrymasić nad moimi obrazami. Przychodził zawsze z Pimpkiem – bo bez Pimpka go nigdzie nie uświadczyłeś. Może to Pimpek przychodził ze swoim

---

[6] Stanisław Szukalski (1893–1987) – rzeźbiarz, rysownik, twórca licznych dziwacznych koncepcji pochodzenia i urządzenia świata (np. przodkowie Polaków wywodzą się z Wyspy Wielkanocnej, oni też stworzyli macimowę, czyli prajęzyk ludzkości), teoretyk sztuki, filozof słowiańszczyzny, polski nacjonalista, większość życia spędził w USA, gdzie zmarł. W roku 1929, podczas pobytu w Krakowie (gdzie wcześniej studiował), założył Szczep Rogate Serce, do którego należeli malarze i rysownicy dzielący z Szukalskim przekonania artystyczne i światopoglądowe. „Twórcownia" była jedną z idei Szukalskiego: powołania w Krakowie wielkiego centrum światowej edukacji artystycznej.

[7] Kazimierz Mikulski (1918–1998) – malarz i scenograf, twórczość nawiązująca do surrealizmu.

[8] Henryk Vogler (1911–2005) – pisarz, krytyk literacki; Roma Próchnicka (1933) – aktorka, reżyserka, żona H. Voglera.

[9] Pomyłka Grzywacza: nie Zofia, lecz Maria Więckowska (1926) – malarka.

pankiem? Byli wszędzie razem, jeden drugiego zabierał wszędzie. Spotykałem ich na plenerach – na przykład w Chłapowie i w Katowicach. Pimpek się złościł, że Jurek pije, a Jurek się złościł, że Pimpek się złości. I tacy źli, ale i zakochani w sobie chodzili i jeździli razem wszędzie i zawsze. Pimpka wypatrzył Panek, jak go chłopcy w Wiśle topili i go wyratował. Pimpek z wdzięczności gryzł Jurka i każdego, kto się nawinął na ząb. Raz ugryzł Jurka w kciuk prawej ręki, odnowiła się próchnica czy gruźlica kości, co ją miał w okupację. Biedny Jurek musiał malować, bo do drzeworytu trzeba zdrowego kciuka. Jakieś sączki, antybiotyki – aż przeszło, po dwóch latach. Urządził Panek urodziny, czy imieniny i świętując przy wódeczce, tkliwością do kumpla wzięty zaczął kciukiem ozdrowiałym przed nosem Pimpkowi wymachiwać odzywając się tymi słowy: „patrz, skurwielu, jakeś mnie załatwił". Pimpek naukę pojął i ciachnął Jurka jeszcze raz, jak przystało na dobrze ułożonego szpica. Kolejne dwa lata sączków i kolejne obrazy w miejsce grafik.

Biografowie pisali, że się w Panku odezwała tęsknota za kolorem, a Pimpek zacierał łapy, że taki wykręcił numer krytykom. Ale wielbił Panka bezkrytycznie. Jak miał nie wielbić, kiedy – sam byłem tego świadkiem – dostawał na śniadanie prawdziwą kawę z mlekiem i kilka plasterków szynki, a Jurek dla siebie warzył na wodzie z kminkiem owsiankę albo kaszę okraszoną łyżką oleju. Pimpek za młodu był biały, ale potem zszarzał, bo Kazimierz nie najczystszą jest dzielnicą, a Pimpek do wody od szczeniaka miał uraz. I Panek był szary, jak z obrazów Haliny Dąbrowskiej[10], co się w Kazimierzu zakochała i malowała kaźmirzan – staruszki, kaleki i artystów. Dopiero pod koniec życia nabrał dostojeństwa lśniąc białą brodą i oczkami siwymi kusząc spod brwi pod pogodnym czołem. Bo Jurek był pogodnym człowiekiem, ciekawym życia i ludzi, szczególnie kobiet i kóz. Jego najpiękniejsze grafiki to kozy. Mało kto wie dziś, jak wygląda koza – ale jak popatrzyć na drzeworyty Jurka, to od razu wiadomo: koza to wymię olbrzymie zawieszone pod rusztowaniem szkieletu cuchnącego capem i jeszcze z przodu ma rogi. I były też konie. Koń to przede wszystkim kopyta i tuż nad tym chabeta, aż dziw bierze, jak się to kupy trzyma. Trzymało się mocą Jurkowych drzeworytów i teraz, kiedy go zabrakło, Bóg

[10] Halina Dąbrowska (1925) – malarka amatorka.

raczy wiedzieć, co się z końmi stanie. Chwała Bogu, że na Emausie i innych imprezach okolicznościowych można jeszcze wystruganego z drewna konia, poza dinozaurem z gutaperki, zobaczyć. Koń jaki jest, każdy widzi, kto popatrzy na grafiki Panka – strasznie rozklekotane ustrojstwo. Baba też. W Chłapowie koło Władysławowa na plenerze – 69-ty rok – Panek z Pimpkiem na plażę zachodzili – jeden rysował, drugi szczekał na kobity rozdziane, którymi zapełniały się szkicowniki. Jurkowe szkicowniki były porządne, formatu A4, z białym, kancelaryjnym papierem. Ołówkiem 6B, grubymi krechami kreślił kobiece ciała podobne chabetom i kozom. Żadnej, o dziwo! erotyki, forma sama – by nie powiedzieć – czysta. Na plażę Jurek chodził porządnie ubrany, w kabacie i w kapelusie. Pot się zeń lał, ale to ludzka rzecz, jak psią jest rzeczą sierści w upał nie zdejmować. Bał się zresztą zawsze przeciągów i otwartych okien – wiedzą o tym ci, którzy go ostatnimi czasy odwiedzali. Nie otwirej, bo nas zawieje.

„Ukradli gacie mojemu tacie złodzieje. Czym się mój tata na stare lata odzieje". To była Jurkowa pieśń plenerowa na Plenerze Przemysłowym w Katowicach w 68-mym, zorganizowanym w ramach Sojuszu Świata Pracy z Kulturą. I jeszcze śpiewał jakąś poniemiecką pieśń wojskową, ażem się bał, czy nas milicja nie zgarnie z ulicy Warszawskiej, gdzie się, w Klubie Związków Twórczych, inauguracja pleneru odbywała suto wódą zakrapiana za Wojewódzkie Pieniądze. Nie zgarnęła. Nie pamiętam, ale Jurek w trakcie pleneru pewnie po hałdach się włóczył kozy podglądając w ramach sojuszu – w każdym razie kominów fabrycznych i spustu surówki w jego grafikach nie pamiętam. Grafiki robił oszczędne, prawie cała decha była wyżłobiona, zostało niewiele do odbicia. Rechotał do Hoffmanna, kumpla jeszcze z czasów prywatnej szkoły rysunku Terleckiego[11] w 38-mym: „patrz, jak się męczą, żeby odbić – a ja, myk – i gotowe. Się opłaca wyrżnąć dużo, bo potem odbijanie łatwo idzie". A krytycy pisali o syntetycznej kresce. A niech im tam, pies ich...!

Jak kojfnął (uderzył w kalendarz, kopnął w wiadro) Pimpek, to się zjawił Pimpek II, zwany też Dudkiem. Całkiem inny, ale tak samo zgryźliwy. Żeby go na spacer wyprowadzić, obrożę założyć, Jurek ubierał

---

[11] Alfred Terlecki (1883–1973) – malarz i rysownik, profesor ASP w Krakowie (1929–1947), w latach 30. prowadził także własną szkołę malarstwa i rysunku, do której uczęszczali Adam Hoffmann i Jerzy Panek.

rękawicę, pomny kciukowych nieszczęść za czasów Pimpka Pierwszego. Kiedyś mnie ciachnął ten Drugi w ramię, przez sweter i koszulę, całkiem porządnie, do krwi. Było tak, że na prośbę Krzysia Glondysa, tego od telewizji, próbowałem się z Jurkiem umówić na telewizyjną audycję. Długo dawał odpór, aż w końcu przystał. Ale co z Pimpkiem, który rozniesie ekipę w strzępy, nie mówiąc o kablach? Zgadałem się z Jankiem Dulembą, naszym wspólnym przyjacielem, że on Pimpka na ten czas na spacer zabierze (bo on, ten Pimpek, tego Janka – o dziwo! – nie gryzł). No i zrobiliśmy próbę generalną, ale jak wrócili ze spaceru, to jeden z nich – to nie był Janek – rzucił się na mnie i się wżarł do krwi, no, może nie ostatniej, ale zawsze. No i Jurek powiedział: sam widzisz, że się nie da. Nie dało się zrobić audycji, która by sławę Panka rozniosła po Polsce jak długa i szeroka.

Ale wróćmy do kobiet, bo te w życiu Panka odgrywały zawsze zasadniczą rolę. *Cherchez la femme!* Szersze czy węższe, to nie miało większego znaczenia. Kiedyśmy się umawiali przed trzema laty na wspólne rysowanie aktu, Jurek prosił: ale niech to będzie takie półkurwie, nie żeby świeża i ładna – ale taka używana, inaczej nie poradzę. W łóżku też. Wtedy jeszcze nie był do łóżka przykuty, snuł się drobnymi kroczkami po pracowni oparty o balkonik na kółkach, nie chciał być wyręczany, walczył z własną słabością. Był po wylewie. „Wisz, wylew najlepiej mieć, jak już ta cała maszyneria w człowieku spowolnieje. Gorzej, jak jeszcze rozkręcona". Rysował dużo, tłustymi pastelami, prawie wyłącznie autoportrety. „Patrz, gniją mi paznokcie od tych kredek, jakaś chemia, franca".

Powiedział mi kiedyś ważną rzecz. Nie, żeby inne nie były ważne, ale ta była najważniejsza: „Wisz, nawet jak rysuję z wyobraźni, to popatruję w lustro – bo tam zawsze jakiś światłocień, jakaś przestrzeń... Bez natury się nie da, to ci mówię". To mi mówił i inne różne takie. Od dziecka był w nim artysta. W 36-tym pojechał do Warszawy na wystawę malarstwa francuskiego, miał 18 lat. „Kilka dni tam byłem i ja to widziałem, bracie – od Maneta, przez Cézanne'a, Bonnarda, po Picassa – ja to widziałem, bracie. Ale ten Bonnard, kurwa, to jest jednak wielka muzyka, bracie! Ile kolorów! Ale uczyłem się na Boznańskiej[12],

[12] Olga Boznańska (1865–1940) – najsłynniejsza polska malarka kolorystka; portrety, martwe natury, pejzaże w stylu postimpresjonistycznym.

Wyspiańskim, Stanisławskim. No i na Michałowskim[13]. Mam po byku portreciki Michałowskiego. Chcesz, to ci pokażę". Nie ma czasu, Jurku. Może kiedyś, jak się umówimy na rysowanie aktu.

Nie udało się z tym aktem. Wielu rzeczy nie udało się zrobić. Teraz już we wspomnienia trzeba odłożyć wizyty Jurka z Pimpkiem w mojej pracowni – tak, jak wcześniej trzeba było odłożyć tam wizyty Jasia Stoberskiego[14], pisarza, człowieka wielkiej kultury, z wyglądu sprzedawcy drewna na podpałkę, tyż kaźmirzanina, ale z drugiej strony Krakowskiej, z Paulińskiej. Jeden z drugim już pomarli, a bywało że chodzili razem, bo się przyjaźnili. Jasiu chodził wszędzie na piechotę, od domu do domu – nawet do Wieliczki szedł piechotą. Tu podjadł, tam się zdrzemnął, najchętniej oba naraz, ale obserwował spod przymkniętych powiek i potem opisywał w swoich opowiadaniach dla „Przekroju"; Jurek nie pisał, ale pijał, czasem podsypiał do rana – ale jak już bywał, to bywał intensywnie, bez zmiłuj się. Spotykałem ich u Dulembów, dawniej na Metalowców, potem w Borku. Chrapaliśmy bark w bark przy barku.

Jurkowi brakowało ogłady i taktyki. Przez chwilę był profesorem w ASP, ale kiedy wszedł do kawiarni Michalika na spotkanie z ówczesnym Ministrem Kultury i Sztuki – Motyką[15] (była tam wierchuszka Akademii z Rzepińskim i Cybisową[16]) – i chroniony Pimpkiem zawrzasnął: czołem konfidenci, to z hukiem wyleciał z posady i skończyło się jego belfrowanie. On się nie bał. Może ostatni strach go obleciał, kiedy 17 września 39 roku, w niedzielę, usłyszał, będąc od niedawna (od 15 sierpnia) żołnierzem, komendę *ruki w wierch.* „Wypuścili nas, zabrali oficerów, chyba setkę z naszego oddziału – wszyscy skończyli w Katyniu." Po powrocie do Krakowa zapisał się do Kunstgewerbeschule i tam spotkał Adama Hoffmanna, z którym terminował rysunek u Terleckiego, tam zaprzyjaźnił się z Mietkiem Porębskim i trzema Staszka-

---

[13] Piotr Michałowski (1800–1855) – malarz i rysownik epoki romantyzmu, miłośnik i dokumentalista epoki napoleońskiej, niedościgniony malarz koni.

[14] Jan Stoberski (1906–1997) – krakowski pisarz, autor głównie opowiadań i miniatur prozatorskich, wieloletni współpracownik „Przekroju".

[15] Lucjan Motyka (1915–2006) – działacz polityczny i związkowy, dyplomata, poseł, w latach 1964–71 Minister Kultury i Sztuki.

[16] Czesław Rzepiński (1905–1995) – malarz kolorysta, w latach 1954–67 czterokrotny rektor ASP w Krakowie; Hanna Rudzka-Cybisowa (1897–1988) – malarka kolorystka, członkini Komitetu Paryskiego, profesor ASP w Krakowie.

mi: Wójcikiem, Wójtowiczem i Wałachem[17]. Żaden już nie żyje. Wójcik umarł w 92-gim, 23 lipca. „Jak ty, któremu zdarza się zapominać nazwiska, nazwy ulic, pamiętasz taką datę?". „To był mój przyjaciel".

Panek umarł w nocy, między dwunastą i pierwszą z czwartku na piątek 5 stycznia 2001. W piątek o drugiej po południu miała przyjść do niego pani ksiądz z Urzędu Stanu Cywilnego i dokonać jego zaślubin z Basią, która się nim opiekowała w ostatnich latach. Świadkami na ślubie mieli być Jan Fejkiel, galernik, i Kaziu Zastawnik, kolekcjoner – obaj przyjaciele dozgonni. Miał być też Gienek Mucha, malarz z Nowej Huty[18]. No i Dulembowie, jego przyjaciele, z którymi się po pijaku poróżnił, ale zdążył pogodzić. Miał być szampan i piwo. Żadnych zakąsek, zagrychy, nic, skromnie. I wóda czysta, jakby kto chciał. Czysta dla potrzebujących. „A Zbylut niech przyjdzie w sobotę koło południa, albo w niedzielę, czekam. Ale powiedz mu, niech nie zwleka za bardzo" – to do Haliny Dulembowej, wieczorem w czwartek, popijając piwo przez słomkę. Coś przeczuwał.

A Pimpek? Już dawno nie żyje.

9 stycznia 2001

---

[17] Mieczysław Porębski (1921) – wybitny historyk, teoretyk i krytyk sztuki, także prozaik; Stanisław Wójcik (1919–1992) – malarz i grafik, wykładowca ASP w Krakowie i Gdańsku; Stanisław Wójtowicz (1920–1991) – jeden z najwybitniejszych europejskich grafików-drzeworytników; Stanisław Wałach (1919–1983) – malarz tworzący pod silnym wpływem sztuki ludowej i fantastycznej. Ostatni trzej także studiowali w przedwojennej szkole A. Terleckiego.

[18] Eugeniusz Mucha (1927) – malarz czerpiący inspiracje ze sztuki ludowej i prymitywnej.

Jasiu

Krakowianin, urodzony w 1928, syn lekarza, też Jana i Marii ze Skłodowskich, też malarki. Autor bajecznie kolorowych martwych natur i krajobrazów, a także projektów malarstwa ściennego, ilustracji dla dzieci, grafiki użytkowej: plakatów, okładek książkowych, opakowań – głównie na zabawki i słodycze.

Delikatny i przyjazny jak jego twórczość. Zawsze wśród ludzi. W 1945 był sekretarzem Bratniej Pomocy Studentów ASP, a w latach 70. prezesem Oddziału Krakowskiego ZPAP i wiceprezesem Zarządu głównego. W 1945 własnoręcznie szklił okna w zniszczonej Akademii, a w 1987 został jej rektorem i rozpoczął rozbudowę budynku.

Pogodny pesymista – tak sam siebie określił...

Czterdzieści lat temu, w październiku 1958, jako student drugiego roku Malarstwa znalazłem się w pracowni Emila Krchy[19], którego asystentem był Jan Szancenbach. Krcha był malutki, z daleka przypominał Agapita Krupkę i Chruszczowa[20]. Był życzliwy i milkliwy, czasem jednak pozwalał sobie na zjadliwą złośliwość pod adresem na przykład Marysi Stangret[21], która z racji związku z Kantorem chodziła w glorii artystki awangardowej i zawzięcie ambalażowała pilśniówki bandażem

---

[19] Emil Krcha (1894–1972) – malarz i pedagog, postimpresjonistyczno-kolorystyczne martwe natury i pejzaże.

[20] Agapit Krupka – głupawy grubasek, postać z przedwojennego komiksu szwedzkiego bez słów, przedrukowywanego w warszawskim „Ilustrowanym Kuryerze Codziennym"; Nikita Chruszczow (1894–1971) – I Sekretarz KC KPZR i zarazem premier Związku Radzieckiego w latach 1953–1964, opasły polityk komunistyczny znany z niewybrednych i rubasznych manier.

[21] Maria Stangret-Kantor (1929) – malarka, aktorka Teatru Cricot 2, po śmierci męża założycielka Fundacji im. Tadeusza Kantora.

– albo przeciwnie, wobec kogoś, kto namalował landszaft na poziomie Murów Floriańskich[22]. Szancenbach stawał za profesorem, stanowił jego tło, nie wtrącał się do profesorskich korekt, mówił więcej, kiedy przychodził do pracowni sam. Ciche, jakby nieśmiałe, jego uwagi wypowiadane ciepłym głosem były zawsze przyjazne; niezależnie od konwencji, w jakich malowaliśmy, ograniczały się do problemów konstrukcji obrazu, jego gamy, czasem sposobu kładzenia farby. Starał się być pomocny w tym, co każdy z nas aktualnie robił. Wymagało to anielskiej cierpliwości bo przerabialiśmy wtedy całą nowoczesną sztukę, która po październiku '56 dotarła do nas reprodukcjami, książkami, wykładami Hodysa, wystawami i filmami, wypierając definitywnie „Iskusstwo" i „Ogonioka"[23]. Kubizowałem na drugim roku aż po abstrakcję w duchu Potworowskiego, potem przeszedłem przez coś w rodzaju fowizmo-koloryzmu, pod koniec popadłem w jakiś taki popielaty realizm. Jacek Waltoś wymyślił czterokoloryzm (biel, czerń, błękit i ugier), Staszek Rodziński łączył figurację z *peinture de la matière*[24], Arek Waloch – Makowskiego z Raoulem Dufy[25], a Maciek Bieniasz z palety wielkości kromki chleba wywodził laserunkowe akty i martwe natury w duchu akademizmu monachijskiego. Nasi opiekunowie – *le petit professeur et le grand assistent*[26] (tego nauczyliśmy się na pierwszej lekcji francuskiego u przemiłej i zezowatej Heleny Mycielskiej) godzili się na to wszystko z zimną krwią i ciepłą wyrozumiałością. Podziwu godne. Drugiej takiej pracowni nie było. Pełen pychy Rzepiński, impertynencki i przepełniony pogardą Taranczewski, kostyczny Radnic-

---

[22] Mury Floriańskie – fragment murów obronnych przy Bramie Floriańskiej, popularne w Krakowie miejsce wystawienniczo-handlowe, zasadnie kojarzone z malarskim kiczem dla turystów.

[23] „Iskusstwo" („Sztuka") – dwumiesięcznik; „Ogoniok" („Płomyk") – tygodnik, założony jeszcze w XIX w.; radzieckie pisma ilustrowane kolportowane również w PRL-u; w latach 50., do których nawiązuje Grzywacz, propagujące socrealizm.

[24] *Peinture de la matière* (*franc.*): malarstwo grubej faktury, łączące farbę np. z piaskiem, ziemią, cementem itp., najczęściej abstrakcyjne.

[25] Arkadiusz Waloch (1932) – malarz, starszy kolega Grzywacza z tej samej pracowni Emila Krchy, związany ze środowiskiem zakopiańskim; obaj z Grzywaczem fascynowali się na studiach sztuką Tadeusza Makowskiego (1882–1932), wybitnego malarza polskiego zamieszkałego w Paryżu; Raoul Dufy (1877–1953) – francuski malarz trochę impresjonistyczny, trochę fowistyczny.

[26] (*franc.*): mały profesor i wielki asystent; aluzja do dysproporcji wzrostu między niewielkim Krchą a postawnym Szancenbachem.

ki, zimny Pronaszko, kapistowsko doktrynerska Cybisowa, nieustępliwie geometryczny Marczyński[27] – w ich pracowniach czuło się rygor, obecność wymagań zgodnych z ich upodobaniami. A u nas kotłowało się od artystycznej samowoli. I samokształcenia.

Po tych kilku dziesiątkach lat wiem, że postawa Szancenbacha akceptująca czyjąś odmienność artystyczną nie była wynikiem obojętności czy bezradności (co zdarza się po dziś dzień głosicielom „szacunku dla indywidualności studenta"), ale wyjątkowo u niego rozwiniętej umiejętności towarzyszenia komuś na jego drodze bez nagabywania o jej zmianę w myśl własnych przekonań, bez „molestowania artystycznego". Ta cecha, wcale nie tak popularna wśród artystów, zwłaszcza artystów – nauczycieli, sprawia, że był jak mało kto w środowisku artystów – i nie tylko artystów – powszechnie lubiany i obdarzany zaufaniem. To ona wraz z pracowitością i odpowiedzialnością zaprowadziła Szancenbacha na fotel dziekana i rektora ASP, a także na fotel prezesa Związku Plastyków. O tym, że te fotele mają sprężyny na wierzchu, wie każdy z nas, ale w Szancenbachu społecznik tkwił od dziecka, od sekretarzowania w Bratniaku w wieku chłopięcym po wiek dojrzały i podeszły, kiedy w Akademii, w Związku i w rozmaitych Radach, Komisjach, Fundacjach niestrudzenie funkcjonował pełen zawsze dobrej woli. Ilu jest ludzi, którzy garną się do pracy „na stanowiskach", może nawet nie dla splendorów – tych miłosiernie przemilczmy – lecz którzy swoją zapalczywością, niecierpliwością i brakiem taktu więcej szkód czynią i zamieszania niż pożytków. A jemu, „pogodnemu pesymiście", jak sam siebie po wyborze na prezesa Związku określił, udawało się zawsze popychać do przodu najtrudniejsze nawet sprawy. Cierpliwość, delikatność – ale i stanowczość, i upór wspomagane powściągliwością i kulturą były jego bronią.

Tak się składało przez lata całe, że mnie los często w pobliże Jasia prowadził. W połowie lat 60., kiedy po dyplomie nie bardzo wiedzia-

---

[27] Wacław Taranczewski (1903–1987) – jeden z czołowych polskich malarzy kolorystów, wieloletni pedagog krakowskiej ASP; Zygmunt Radnicki (1891–1969) – malarz postimpresjonista, także pod wpływem kubizmu; Zbigniew Pronaszko (1885–1958) – malarz i scenograf, jeden ze współtwórców formizmu, profesor i rektor krakowskiej Akademii; Hanna Rudzka-Cybisowa – patrz: „Przyjaciele", przyp. 16; Adam Marczyński (1908–1985) – jeden z czołowych powojennych malarzy awangardzistów, w późniejszym okresie twórczości raczej konstruujący obrazy niż je malujący, nadawał styl i ton Grupie Krakowskiej.

łem, jak zarabiać na malowanie, przygarnął mnie do współpracy w grafice użytkowej, którą sam, niezależnie od malowania i uczenia uprawiał. Terminowałem u niego pomagając przy projektach opakowań, nalepek, plansz. Pamiętam serię pudełek na lupy – do nocy przesiadywaliśmy przy jego dużym, nieludzko zabałaganionym stole z petami wysypującymi się z zawsze za małych popielniczek zakochani w Gauloisach i Maïsach, które palił komisarz Maigret, słuchając Brassensa paliliśmy Ekstra Mocne, Jasiu z filtrem, ja bez. Imponowała mi jego biegłość i precyzja w wyciąganiu literek – wszystko się wtedy robiło ręcznie, łącznie z rozbiciem na kolory. Mój chrzest bojowy to były sześciokrotnie namalowane (musiały być identyczne) ośmiomilimetrowe sylwetki Lajkonika z pałką w ręce. Najgorsza była kulka na jej końcu, bo każdy pędzel stawiał za dużą kropkę. A dla Jana takie coś, to było małe piwo. A jakie piękne talie kart zaprojektował! Chyba najpełniejsze połączenie jego malarskiego smaku z rysunkowym wdziękiem zdolnym rozbroić nawet największego szulera.

A potem zaraził mnie Szancenbach pracą w Związku Plastyków. Jeździliśmy na Walne Zjazdy, pamiętam też wspólne pisanie (przy tym samym stole, jak na klasówce) długiego, dysydenckiego tekstu „Stanowiska Okręgu wobec polityki kulturalnej władz" w połowie lat 70. Kiedy pracował w Zarządzie Okręgu, byłem członkiem Zarządu Sekcji Malarstwa; kiedy był w Zarządzie Głównym, pracowałem w Radzie Artystycznej Związku. Dziesiątki zebrań, na które trzeba było jeździć do Warszawy. A na co dzień, w Krakowie, do napisania setki opinii, poparć, wniosków o zapomogi, stypendia, pracownie, batalie z cenzurą... W 72-gim, razem z Hoffmannem namówił mnie, Jacka Waltosia i Maćka Bieniasza na belfrowanie w Akademii. To już ponad ćwierć wieku temu! Kiedy został dziekanem Malarstwa, mnie skazało na prodziekanowanie. I znów wspólne zebrania, pisaniny. Przez kilka lat uczyłem rysunku w pracowni malarstwa, którą prowadził Szancenbach, robiliśmy wspólne przeglądy.

I udawała nam się ta bliskość mimo absolutnej niezgodności temperamentów, znacznej odległości upodobań malarskich i jeszcze znaczniejszej w traktowaniu funkcji malarstwa. On nigdy swojego malowania nie mieszał do spraw publicznych – ja zawsze. Malując szukał harmonii świata – ja pęknięć i dysonansów. Nie wiem, jak to zrobił, ale udało mu się, bez ukrywania odległości, która nas dzieliła i niezgody na moje zaprzęganie malarstwa w pozamalarskie funkcje, napisać obiektyw-

ne i jednak przychylne recenzje z okazji moich kolejnych przewodów w Akademii. Esteta – o malarzu paskudztw. Sam w sobie nie mając agresji potrafił i potrafi tłumić ją u innych. A że zdarzy mu się czasem zakląć, kiedy nie wytrzymuje u innych głupoty albo draństwa – to tym lepiej; nie znam poczciwszych przekleństw.

Piszę tak dużo o tych moich spotkaniach z Szancenbachem, bo mi się wydaje, że dzięki nim trochę go jednak rozumiem, tym bardziej, żem się po latach swoim malowaniem nieco do niego – o ile to możliwe mimo wszystkich różnic nie do zamazania – zbliżył. Świat mi się na starość zaczyna podobać i zazdroszczę malarzom, którzy – jak Jasiu – potrafili malować zachwyt. Może dziecinnieję, a w nim zawsze coś z dziecka było. Bez tego dziecka w nas w ogóle nie można być artystą. Chciałbym zdążyć być.

Przypomniałem te nasze spotkania z innego jeszcze powodu: kiedy byliśmy u niego w styczniu ’98 z jakimś Posłaniem Jubileuszowym z Akademii: rektor Staś Rodziński, jego niegdysiejszy asystent prof. Jacek Waltoś, aktualny asystent Janusz Matuszewski i ja, powiedział, że po przemyśleniach doszedł do wniosku, że te ostatnie 50 lat przepier... pracując w Akademii, w Związku i w innych takich, zamiast zająć się wyłącznie malowaniem. A moim zdaniem nie przepier... tylko przepracował, czego efekty dla masy ludzi są do teraz widoczne, a co więcej, jego malarstwo nie byłoby takie, jakie jest, gdyby siedział w pracowni, a nie na zjazdach, posiedzeniach, komisjach, radach i senatach. Boby mu się potrzeba bycia wśród ludzi wciskała w malarstwo, które nie byłoby już schronieniem i odszukiwaniem harmonii, tylko mimowolnym zajmowaniem stanowiska wobec tego, co się zajęcia stanowiska domaga. Zajmował je przez te kilkadziesiąt lat mówiąc, pisząc, działając – za to malarstwo miał wolne od zanieczyszczeń. Można by je wnet nazwać ekologicznym. Nie piszę o nim, bo jest dostępne i jakie jest każdy może zobaczyć. Krystalizowało z roztworów nasyconych marzeniem, powściąganą zmysłowością, zauroczeniem sztuką francuską i tęsknotą za minionym czasem, kiedy pierwszym, niekiedy wręcz wyłącznym kryterium sztuki było piękno.

A Jasiu umarł w 1999.

marzec 1998 – luty 2001

Bolek[28]

Wszystko, co robił Bolek, było gwałtowne, namiętne, głośne. Taki był na scenie, takie były jego obrazy, jego przyjaźnie i spory z ludźmi. Włosy do ramion, płaszcz do kostek, szalik do ziemi. Wpadał do pracowni w Akademii z głośnym powitaniem i zabierał się do malowania. Albo do rysowania – bez różnicy, bo jego żywiołem była czerń i biel. Czasem, jak reflektor zapalała się na obrazie plama jaskrawego koloru. Malował w pośpiechu, zamaszyście. Śpieszył się na próbę, na spektakl, na spotkanie, śpieszył się żeby skończyć, to, co przed chwilą zaczął. Nie udawało mu się skończyć, znikał na kilka dni, czasem na dłużej. Był zawsze oczekiwany, bez niego brakowało napięcia. Przynosił wiatr i wszystko wokół stawało się szybsze, głośniejsze. Jego energia przenosiła się na innych. Budził podziw, pracownia nazywała go gwiazdą, złośliwie, ale i z zazdrością. Był gwiazdą nie tylko dlatego, że grał w teatrze, o którym było głośno, ale i dlatego, że nie bał się być sobą. W teatrze zresztą też był sobą, całym sobą – od liryki po patos. Był otwarty, nie skąpił siebie, ale zawsze gdzieś był zbyt rzadko, zbyt krótko. Nie nadążał ze wszystkim, co sobie i innym obiecał. Starał się być punktualny, akuratny. Nie zapominał – czasem po prostu nie mógł gdzieś zdążyć.

Kochał wielkie przestrzenie, wielkie obrazy, zawsze zbyt duże, żeby je skończyć. Ale też nie obraz był ważny, ważne było znaczenie, jakie niósł. Jeszcze na studiach, podczas Festiwalu Szkół Artystycznych w Cieszynie namalował serię wielkich „Ikarów". Rozpiął potem te kilkumetrowe płótna na fasadach domów, nad ulicami, rozciągnął

---

[28] Bolesław Greczyński (1951–1995) – malarz, aktor Teatru STU w Krakowie, uczeń i przyjaciel Zbyluta Grzywacza.

na chodnikach, na jezdniach. Po kilku dniach wiatr, deszcz, opony samochodów zamieniły je w zwisające, zadeptane, wtłoczone w asfalt szmaty. Obrazy znikły, zeszmacił się mit Ikara.

Ikar był dla Bolka motywem bodaj najistotniejszym: szybki i zbyt wysoki lot, potem gwałtowny upadek. Pozostaje tylko mit – pamięć i marzenie. Choć nie chciał mieszać teatru z malarstwem, jego obrazy powstawały na potrzeby spektaklu, jakim była jego każda wystawa. Po odegraniu przedstawienia przestawały się liczyć. Były nietrwałe – ale po co im trwanie, kiedy spada kurtyna? W roku 1976 w piwnicy Muzeum Teatralnego w Krakowie pokazał „Etap". To była wystawa ze scenariuszem, najważniejszy był kierunek czytania. „Węzeł spięć", „Ikar", „Węzeł uspokajania", „Ukrzyżowanie", „Spadanie", „Powrót" – to tytuły kolejnych odsłon zbudowanych z serii płócien z postaciami naturalnej wielkości. Z obrazu na obraz rozwijał się wątek dramatu, płótna prowadziły ze sobą dialog, nie starały się być samoistne.

Może tylko Ikar, który wznosił się najwyżej; jego skrzydła z prawdziwych piór daremnie usiłowały wydostać się na wolność przez małe piwniczne okienko. A całość poprzedzało **motto** – osiem kwadratowych obrazów ułożonych jak klatki taśmy filmowej. Pisałem o nich w katalogu Bolkowej wystawy. „Etap" to były obrazy o dojrzewaniu, wystawa była etapem zamykającym pierwszą połowę życia artysty.

Buenos Aires, rok 1983. W stolicy kraju rządzonego przez armię, artysta z Polski stanu wojennego w opuszczonej wieży jakiegoś (chyba) biurowca prowadzi widzów przez sale i korytarze, w których urządził wielkie antytotalitarne i antymilitarne widowisko. „Życie i śmierć Mathiasa Grünewalda" to największy spektakl malarski Bolka. Nie malarski, może plastyczny, bo jak nazwać coś, co zbudowane z rysunków, rzeźb, obrazów, kolaży i montażów jest jednocześnie instalacją, sztuką akcji, *environment*? Pasyjne motywy tortur, biczowania i śmierci – reminiscencje ołtarza Isenheimskiego – zostały natychmiast odczytane w realiach Argentyny. Ostrzeżony w porę przez przyjaciół Bolek zdążył uciec do Nowego Jorku. Napisał stamtąd: „Chyba po raz pierwszy w życiu zrobiłem coś naprawdę ważnego i chcę to powtórzyć szybko. Szybko. Było bardzo politycznie i niebezpiecznie i czas niesamowity, czego nie planowałem." Nie powtórzył grünewaldowskiego widowiska, za to zaplanował zorganizowanie wielkiego festiwalu tanga na kilka tysięcy par. Armia armią, ale Argentyna to ojczyzna tanga. Zbudujmy

armię tanecznych par, tańczmy, choćby to miał być taniec Chochoła z „Wesela".

Bolek teatr swój widział ogromny – zawsze zbyt duży, by go urzeczywistnić. Kochał wielką skalę, kochał Violettę Villas za wielką skalę głosu i za wspaniałe włosy. Nie bał się kiczu, w malowaniu i w upodobaniach wchodził z ostentacją w jego strefę. Przecież kicz chce wyrazić najwyższe, skrajne uczucia zachwytu, czułości i przerażenia. Co z tego, że gubiąc miarę budzi śmiech, zamienia się w karykaturę? Jest w nim pasja – jak w tangu. Marzył, jeszcze w Krakowie, o festiwalu Violetty Villas. A jedyną modelką, która fascynowała go w Akademii była wspaniała, słynna Dzidzianna, najlepsza modelka Układu Warszawskiego. Myślę, że gdyby Bolek kiedykolwiek szukał żony, znalazłby kruczoblond rudowłosą, bo skala jego upodobań w życiu i w sztuce była zawsze ekstremalna. Chciał dotknąć wszystkich skrajności.

Festiwale, widowiska, wystawy. Niespełnione marzenia, pasje. Niezrealizowane scenariusze filmowe, które pisał jeszcze w szkole Formana i później – wszystko za duże, wszystkiego za dużo. Miał przyjaciół, ale nie zawsze umiał układać się z ludźmi, nie chciał zabiegać o względy. „Mam fatalne relacje z ludźmi – bo nie mogę przełknąć żadnego gówna i wszystko mnie wpierdala, co nie jest po mojej myśli, a nic nie jest po mojej myśli, bo oni tu w Stanach myślą inaczej" – to z tego samego listu, po ucieczce z Argentyny. I trochę dalej: „przygotowuję ogromną (cały budynek – 200 pokoi) wystawę w opuszczonym budynku aktywnie pracującego szpitala psychiatrycznego (2000 pacjentów, 3000 pracowników). To jest wyłącznie moja wystawa zatytułowana: „Unites States of Troubled Minds".

Niespokojne umysły towarzyszyły życiu Bolka do ostatnich dni. Living Museum[29] nie stało się, jak planował, wyłącznie jego wystawą; wszystko, co tam się znalazło, robił wspólnie ze swoimi przyjaciółmi – pacjentami. Wystawiał z nimi w nowojorskich galeriach. Widzia-

---

[29] The Living Museum założył Greczyński w 1984 roku przy największym nowojorskim szpitalu psychiatrycznym – Creedmor Psychiatric Center; było miejscem terapii przez sztukę dla pacjentów nie tylko chorych psychicznie, ale w rozmaity sposób sfrustrowanych życiem i presją cywilizacji. Nazwa The Living Museum (Żyjące Muzeum) jawnie nawiązywała do The Living Theatre, czołowego amerykańskiego teatru niezależnego, który wyznaczył duchową drogę wielu podobnym zespołom w Europie, w tym krakowskiemu Teatrowi STU.

łem jedną z takich wystaw – akcji? instalacji? w niekomercyjnej galerii manhattańskiego Soho. Ilustrowała hasła permanentnej rewolucji w dwóchsetlecie Rewolucji Francuskiej. Nie wiem, co się później stało ze wspierającymi Rewolucję kolumnami Liberté, Egalité, Fraternité zbudowanymi z drucianych siatek ogrodzeniowych wypełnionych strzępami gazet i z mrugającymi telewizorami o ekranach pokrytych hasłami wymyślonymi przez „troubled minds". Może znalazły miejsce w Living Museum, a może zostały po prostu zrecyklingowane? Nie wiem też, czy ocalała ostatnia, którą widziałem w 89-tym aranżacja Bolka w oknach parteru Uniwersytetu na Washington Square, też związana z Wielką Rewolucją. Nie wiem, co zachowało się z wystawy w Buenos Aires. Obrazy z krakowskiego „Etapu" gdzieś się zawieruszyły. Wysłane do Stanów utkwiły w którymś z portów amerykańskich. W Kolumbii, w Chile? A może na Alasce? Spedytor coś pomylił, nie pomogły listy i telefony do Gdańska. Nie pamiętam, ale chyba kiedy się wreszcie odnalazły, trzeba było za dużo zapłacić składowego, więc przepadły. Tak naprawdę to chyba Bolkowi nie były potrzebne. Nie ma teatru, kiedy nie ma widzów. Stojąc „twarzą do ściany" obraz jest tylko przedmiotem, a świat przedmiotów nie wart jest zachodu. Obraz to tylko rzecz, może odmienna od innych – bo na przykład obrazów nie godzi się sprzedawać. Komercjalizacja sztuki to coś, co go najbardziej brzydziło – wolał myć samochody albo prowadzić *yellow cab*[30] w Nowym Jorku niż malować dla pieniędzy.

Jeżeli obraz, jak aktor, ma zagrać, to trzeba go wykonać tak, by mu życia starczyło na odegranie roli. Nie w sztuce, nie w historii sztuki, ale w życiu i to tu i teraz. Jak głos, który może ucichnąć, gdy już przeniesie znaczenia. Bolek podziwiał wielkie malarstwo, ale nie widział powodu, by się mierzyć z mistrzami.

„...Zapowiedź raczej, niż zamiar trwałego dzieła. Forma robocza, szkicowa, cytaty, przebłyski solidności, zmiany estetyk..." – tak, uprzedzając zarzuty, pisał o swoim malarstwie w tekście towarzyszącym krakowskiej wystawie w roku 1976. Właściwie nie uprzedzając, ale odpowiadając na zarzuty, które ustawicznie słyszał. Domagałem się od niego latami, by owe „przebłyski solidności" trwały dłużej, by szkicowość ustąpiła miejsca studyjności – słowem, żeby malowanie stało się

---

[30] Żółtą taksówkę; jak wiadomo, nowojorskie taksówki mają ten sam charakterystyczny kolor.

poszukiwaniem trwałości i ładu w chaosie codzienności, a nie ciągłą zapowiedzią, uwerturą do dzieła, które nie chce się zjawić, gdy artysta zbyt niecierpliwy. Słuchał moich pouczeń ze zrozumieniem, że nie powiem – z wyrozumiałością. Przyznawał mi rację i robił swoje. Nie mógł inaczej. Nie był w stanie namalować człowieka i malując uczynić go świętym. Zaczynał wprost od aureoli. Liturgia to było dla niego tylko Podniesienie. Zaczynał obrazy od końca, od ostatecznego efektu – czystego wyrazu. Potrzebował natychmiastowego zrozumienia, poczucia wspólnoty. Obraz był transmisją emocji, odnosiłem wrażenie, że mu to pośrednictwo przeszkadza.

Widząc, że w malowaniu Bolka idzie o rzeczy naprawdę ważne i autentycznie przeżyte, nie mogłem się zgodzić na pośpiech, bylejakość, szkicowość. Jeżeli nie poznasz rygorów akustyki, mówiłem, to twoja spontaniczność sprawi, że echo słów zagłuszy słowa. Występowałem w roli rzecznika praw obrazu. Obraz nie może być tylko nośnikiem słów i znaczeń, nie uniesie ich, jeśli zabraknie mu siły, jaka tkwi w malarstwie. To niby proste i oczywiste, ale niełatwo było w tamtych czasach, kiedy spotkaliśmy się w Akademii – starszy asystent z młodszym studentem – stosować się do tego. Z jednej strony konceptualizm, akcje i happeningi zakwestionowały obraz z pozycji podobnych Bolkowym, z drugiej sztuka tzw. zaangażowana posługiwała się obrazem jak planszą ideologiczną lub transparentem. Ta właśnie sztuka znaczeń przyciągała Bolka w okresie studiów. Poezja Grupy „Teraz”[31], malarstwo Grupy „Wprost”, spektakle macierzystego Teatru STU – to jego najważniejsze krakowskie fascynacje w połowie lat 70. Artystyczne przyjaźnie z aktorami, malarzami, poetami o pół pokolenia od niego starszymi; nie mógł być ich synem – był młodszym bratem. Myśmy odeszli z czasem od tak rozumianej sztuki – on pozostał wierny idei tożsamości życia i sztuki. Sztuki uczestniczącej w życiu bezpośrednio, wyrzekającej się, jeśli trzeba, samej siebie, przezroczystej, nie stanowiącej osłony przed rzeczywistością.

Taka sztuka, taka postawa nie rodzi arcydzieł. To znana od dawna prawda, że żyjemy w epoce, która nie sprzyja powstawaniu arcydzieł.

---

[31] Krakowska grupa literacka założona w 1968 roku m.in. przez Wita Jaworskiego, Juliana Kornhausera, Jerzego Kronholda, Stanisława Stabrę i Adama Zagajewskiego, która stała się zawiązkiem późniejszego ruchu poetycko-krytycznego zwanego Nową Falą. Patrz też „Memłary”, przyp. 8.

Czas wewnętrzny, czas duchowości, w której dojrzewają dzieła, został zdominowany przez zewnętrzny czas zegarów, kalendarzy, terminów.

Artysta – uczestnik czułby się dezerterem, gdyby siebie i swoją sztukę przeniósł w strefę niezależnego od codzienności czasu wewnętrznego. Powstają szkice, notatki pomysłów, które nie mają czasu dojrzeć, cykle jednowarstwowych obrazów w miejsce jednego, wielowarstwowego. Szybkość odbioru wymusza szybkość realizacji. Artyści mówią oderwanymi zdaniami, pojedynczymi słowami, hasłami. Współczesna koncepcja „dzieła otwartego" to pomysł na to, jak rozbić dzban. Nie napoisz spragnionego, głodnego nie nakarmisz. Skończyć obraz jest grzechem, cnotą jest go zacząć, a największą zacząć od końca. I w porę porzucić. Tak rodzi się sztuka nowych nomadów, którzy już nawet nie muszą wędrować po świecie, bo świat wędruje wokół nich coraz szybciej. Artysta utyskuje, że tzw. otaczająca rzeczywistość jest nie do przyjęcia – i przyjmuje ją w siebie. Cywilizacją karmi swoją duchowość i staje się bezbronny. Współczesny artysta romantyczny – a takim był Bolek – wspina się na dno Piekła, nie na Mont Blanc. Stąd Living Museum, stąd wcześniej, jeszcze w latach 70. wystawa „Kocham piekło", którą wykreował w Galerii STU z dokonań artystów podobnie jak on zanurzonych po usta w rzeczywistości. Podobna była późniejsza „Żyjnia". Tylko taką sztukę Bolek cenił i taką chciał robić – sztukę, która wyzbyta wszelkich ozdobników wrasta w egzystencję, jest jej częścią. Jeśli egzystencja jest nietrwała i śmiertelna, to dlaczego sztuka miałaby być inna?

Living Museum to jednocześnie zaprzeczenie wygodnego livingu i martwego muzeum. Podziwiając sztukę Wielkich: Grünewalda, Goi, niemieckich ekspresjonistów, Bacona, Greczyński traktował muzea jednak jak cmentarze sztuki, rekwizytornię sztuk, może nie takich, które zeszły z afisza, ale które ogląda się w niedzielę – a on myślał o powszedniości. Jeżeli muzea są schronieniem dla Muz, to Living Museum miało być schronem dla ludzi niespokojnych, nękanych codziennie dusz.

Wszystko, co robił Bolek, było gwałtowne, namiętne, głośne. I wszystko, co robił było skażone śmiercią, przemijaniem. Dlatego czasem tak dotkliwa była biologiczność, wręcz fizjologiczność jego twórczości. Komentując swoją wystawą w oknach New York University dwóchsetlecie Rewolucji Francuskiej, pokazał przelewane w imię braterstwa, wolności i równości „soki życia" w śmiertelnym ciele: krew,

mocz, limfę, spermę i pot. Był oswojony ze śmiercią, bo żył intensywnie. Pokazywał sprawy ciała, bo żył w świecie ducha.

Moje spotkania z Bolkiem to były zderzenia. Serdeczne, bolesne, ale zawsze istotne. Wprowadzał mnie w świat swojej wyobraźni i swojej wrażliwości, które były wyobraźnią i wrażliwością całego pokolenia. Uczył mnie, jak rozumieć jego i jemu rówieśnych. Uczył mnie, jak ich uczyć. Chyba skutecznie. Spotykaliśmy się u źródeł sztuki rozumianej jako wykładnia życia. Potem, z czasem, każdego z nas począł otaczać inny pejzaż. Bolek płynął wpław, ja jednak na łódce – choć obaj pod prąd estetyki. Oddaliliśmy się od siebie. Pozostawałem w kręgu kultury śródziemnomorskiej: Ateny, Rzym, Paryż – on wędrował po szerokim świecie. Był na dworze w Teheranie, gdzie zakochała się w nim perska księżniczka, przy ognisku z meksykańskimi pasterzami i w swojej garsonierze na Krowodrzy, gdzie mieszkał stale ktoś inny. Spędził rok w Buenos Aires, skąd uciekał przed egzekucją, mieszkał na manhattańskim West Endzie. Laureat prestiżowej nagrody przyznanej przez Senat Stanu Nowy Jork, obywatel świata, nienawidził granic, instytucji i religii dzielących ludzi. Kiedy u nas działy się rzeczy ważne, napisał mi w liście: „O Polsce wiem dużo z różnych stron i różnie mi się to odbija. Z jednej strony jest to wielkie, z drugiej przerażająca jest megalomania nasza i nacjonalizm, którego nie znoszę. Nienawidzę papieża". Myślę, że gdyby wiedział, że powstanie coś takiego jak Radio Maryja, niechybnie skoczyłby z rozpaczy z Empire State Building.

Mieszkania Bolka były częściej schronieniem dla przyjaciół niż dla niego. Nie miał czasu mieszkać. Kilka dni przed wyjazdem ze Stanów, w jego studio przy West End Ave 808, gdzie mieszkałem zimą z 88 na 89, zastałem na stole kartkę z nabazgranym: „wyjechałem do Brazylii na weekend albo na miesiąc, całuję, zostawcie klucz pod wycieraczką, Bolek". Kiedy po paru latach był w Krakowie, nie odezwał się, a ja na to nie czekałem. Wszystko jest śmiertelne i dlatego tak bardzo żywe.

styczeń 1998

René

– Eh bien, si tu veux, on va parler en argot. On va jacter. T'as pas vu, par hasard, mes godasses? Je les ai laissé dans ma bagnole peut-être, tu n'les as pas remarqué?

– Attends, qu'est que ce sont les godasses, la bagnole?

– La bagnole, autrement dit le tas de ferraille, c'est la voiture, mon auto. Jacter veut dire parler, bavarder. Et les godasses, ce sont les souliers. C'est plus familier, tu vois? Tu sens pas que c'est plus chaud, plus normal?

– Pas si vite, j't'en prie.[32]

Tak wyglądały moje lekcje francuskiego z René. René Lenglet. *L'Anglais* – jak mówił z przechwałką w głosie, choć nie znał w tym języku nic poza *I love you*. *Monsieur Jouvet d'la Place d'la Madeleine* – tak go nazywali mieszkańcy *quartier, a cause de son long nez et bas, venant de profondeur de sa gorge, voix*[33]. Dla mnie był typowym Paryżaninem. *Rien de plus typique*[34]. Nocami opowiadał mi o swojej *service militaire* w Wietnamie. – *Tu sais, à Saigon on fréquentait les bordels. Et ces Chinoises! Elles avaient la peau comme des chèvres. Si délicate, si tendre... incomparable! Ces nanas aux roberts a ravir...*

– Attends, attends, les nanas, les roberts...

---

[32] (*franc.*): – No dobra, jak chcesz, pogadajmy w argot [paryską gwarą]. Ponawijajmy. Widziałeś gdzieś przypadkiem mój obuw? Może zostawiłem w dryndzie, nie zauważyłeś? – Czekaj, co to jest obuw i drynda? – Drynda, inaczej kupa złomu, czyli samochód, moje auto. Nawijać to rozmawiać, gadać. A obuw to po prostu buty. Bardziej swojsko, nie? Czujesz, że jest w tym coś cieplejszego, zwyklejszego? – Proszę, nie tak szybko.

[33] (*franc.* – dalej w całym tekście): Pan Jouvet z Placu Magdaleny [...] dzielnicy, z powodu długiego nosa i niskiego, gardłowego głosu.

[34] Najtypowszym z typowych.

– T'inquiets pas, j'vais t'l'éxpliquer tout de suite: une nana c'est une pute, une donzelle, une fille – et les roberts ce sont les seins, tu vois?, les grands seins, les nichons. On peut les malaxer, les sucer, les mordre... Tu sais ce que je veux te dire? Et alors – ces Vietnamiennes avaient la peau comme des nichons d'une chèvre. J'en songe fin a maintenant... Et elles avaient les cons si étroits... Ce n'est qu'après demain que ton capuchon revenait à sa place. On se masturbait en attendant... regarde, comme je bande, même aujourd'hui.

– Et la guerre?

– Elles étaient capables a faire tout c'que tu voulais, même plus. Avec ses langues, ses aisselles, ses derrières. Tu sais, tout a fait comme une... il me manque les paroles.[35]

Mnie też brakowało słów. I brakowało powietrza, kiedy spaliśmy we wspólnym łóżku w jego studio w oficynie ślepej uliczki między Avenue Willson i Avenue de New York, w Ósemce. Łóżko było szerokie i wygodne, ale czułem się w nim jak list złożony i wsunięty w kopertę między prześcieradłem a poszwą szczelnie wepchniętą pod materac, naprężoną tak, że palce stóp bolały, kiedy leżałeś na wznak. Jakby ci stanął, musiałbyś się położyć na boku. Do tego wałek, *traversina*, zamiast poduszki. René zamykał szczelnie okna, żeby nie słyszeć porywistej rzeki samochodów. Na rogu były światła, i auta zrywały się z rykiem pędząc do następnych przy Musée d'Art Moderne i dalej, przy Place de Varsovie.

Szerokie łoże zajmowało niemal połowę powierzchni niewielkiego pokoju, poza tym tylko mały stolik ze stosami komiksów i duma Renégo – zbudowany własnoręcznie barek w kształcie litery J, pomniejszona kopia baru z paryskiego café-tabac. Nie pamiętam, czy na wzór tamtych też miał pokrycie z cynkowej albo mosiężnej blachy. Koledzy,

---

[35] ...służbie wojskowej [...] Wiesz, w Sajgonie chodziliśmy po burdelach. Te Chinki! Miały skórę jak kozy. Delikatną, mięciutką... Nie ma takiej drugiej! Laseczki z fantastycznymi cycuchami... – Czekaj, czekaj, laseczki, cycuchy... – Spokojnie, zaraz ci wytłumaczę: laseczka to dziwka, panienka, dziewczyna, a cycuchy to piersi, kapujesz, takie wielkie piersi, balony. Do macania, ssania, gryzienia... Wiesz o czym mówię? No więc te Wietnamki miały skórę jak kozie cyce. Do dzisiaj mi się śni... I cipki miały takie ciasne... Dopiero na trzeci dzień twój kapucyn wracał na swoje miejsce. Onanizowaliśmy się czekając... popatrz, stanął mi nawet dzisiaj! – A co z wojną? – Umiały zrobić wszystko, co chciałeś, nawet więcej. Językiem, pachą, tyłkiem. Wiesz, całkiem jak... brak mi słów.

którzy z rzadka się pojawiali wieczorem *prendre une goutte avec René*[36], zazdrościli mu, że może w domu czuć się tak samo wygodnie jak na przykład w „Le Ballon". Ja nie zazdrościłem, bo kiedy wracaliśmy wieczorem – ja po całodziennych wędrówkach paryskich – proponował szklaneczkę i trzeba było stać przy barze i słuchać jego wynurzeń. Mógł stać godzinami w kontrapoście praksytelesowego Jaszczurkobójcy[37] – łokieć na barze, ciężar ciała na jednej nodze, druga skrzyżowana z tamtą, wsparta na palcach. Całkiem jak w filmach z komisarzem Maigret, z tą tylko różnicą, że petów nie można było gasić na podłodze wyścielonej popielatą *moquette*.

Nad barkiem wisiał portret Basi, wykonane przez Renégo ołówkowe powiększenie (widać było jeszcze ślady kratek) zdjęcia dziewczyny, którą przed rokiem udało mu się przywieźć z Polski i zainstalować w małżeńskim łożu przy Avenue de New York. Ten portret to było jedyne, co poza smutkiem i przekonaniem, że kobiety są nielogiczne, pozostało po Basi w czasie, kiedy zjawiłem się w Paryżu. W barowych opowieściach René imię Baszia padało bardzo często. Nie piliśmy dużo – on tyle tylko, ile można pracując w samochodowej branży – ale za to luksusowo, bo w kryształowych, rżniętych szklaneczkach, które René przywoził z każdej podróży do Polski, także jako prezenty. Pierwszego wieczora zabrał mnie ze sobą na wręczanie szklaneczek zaprzyjaźnionej barmance jednej z kafejek przy Madeleine. Pamiętam, że popatrywała podejrzliwie to na niego, to na mnie – *qu'est-ce que ça veut dire, ce jeune peintre de Cracovie*[38], co go sobie przywiózł na miejsce Baszi. Ale on był spokojnie dumny, że go stać na kosztowny prezent i przyjaźń z artystą.

W studio śmierdziało potem niemytych męskich stóp. A przecież René był czysty. Tak samo jak uczył mnie ścielenia łóżka, instruował jak należy się myć. Że trzeba w mokrą frotową rękawicę wetrzeć trochę mydła, potem pocierać nią twarz, szyję, pachy i górną część klatki piersiowej. A później spłukać. Dolna część ablucji dokonywała się za zamkniętymi drzwiami, zza których wychodził każdego poranka pachnący wodą kolońską. Ubierał niebieską koszulę *(tu sais, le bleu va bien*

---

[36] Kropnąć po małym z René.

[37] Praksyteles (400–330/325 p.n.e.) – ateński rzeźbiarz, jeden z największych artystów starożytności; jednym z jego dzieł jest „Apollo sauroktonos" (jaszczurkobójca).

[38] Co to ma znaczyć, ten młody malarz z Krakowa.

avec mes yeux, une de mes copines me l'a dit). Wychodził do pracy przed siódmą, *on se voit a l'une chez le Juif*, mówił, *bonne journée*[39].

Moje *journées* to były bezowocne poszukiwania Paji[40], która wyjechała na wakacje nie zostawiając u konsjerżki żadnych wiadomości. Byłem zdumiony, że tak można, że nawet kiedy się kocha, to i tak się wyjeżdża na wakacje, choć ten drugi pokonuje wszelkie gomułkowskie przeszkody, żeby przebyć granice: załatwia zaproszenie, wystaje w kolejkach wizę, wypożycza paszport z milicji, pobiera w Warszawie trawelczeki[41], uruchamia książeczkę dewizową, kupuje wódkę w Peweksie, kilo kawioru od Ruskich, figurki krakowiaków w Cepelii na prezenty (kawior i wódka na sprzedaż). I w ogóle, kochać to czekać na miejscu. Kiedyś zanotowałem, że jedyną rzeczą, którą potrafią kobiety, to czekać, ale że nieszczęście w tym, że one nie potrafią czekać.

Codziennie przychodziłem z rana na Squaire de la Tour Maubourg, przechodząc na Rive Gauche, do Siódemki[42], przez Pont de l'Alma albo Pont des Invalides, mówiłem – *Bonjour, madame la concierge* – i pytałem o Paję. – *Une Polonaise qui vit chez les Rolland-Gosselin, vous ne la connaissez pas? – Mais si que je la connais, c'est cette jolie fille blonde, très mignonne. Elle n'est pas là. Elle est parti, peut-être en vacances, ne vous inquiétez pas monsieur, elle ne va pas tarder son retour, soyez calme. Bonne journée monsieur, restez tranquille et visitez entre-temps notre Paris, elle est si belle. – Merci, madame la concierge, et au revoir, madame, à demain.*[43]

No więc wizytowałem ten Paryż starając się nie trwonić spojrzeń w rejonach, które wymarzyłem sobie jako miejsca wspólnych olśnień. Paja zjawiła się wreszcie któregoś dnia w swojej sukience w kolorze

---

[39] Wiesz, niebieski pasuje mi do oczu, jedna z kumpelek mi powiedziała [...] zobaczymy się o pierwszej u Żyda [...] miłego dnia.

[40] Jolanta Borkowska, ówczesna dziewczyna Grzywacza, studentka historii sztuki z Krakowa, do dziś mieszkająca w Paryżu.

[41] Typowe dla Grzywacza spolszczenie; *traveler's check* (*ang.*) bądź *traveller's cheque* (*franc.*) to czek podróżny wystawiony na określoną kwotę.

[42] VII Dzielnica Paryża na lewym brzegu Sekwany.

[43] Dzień dobry, pani dozorczyni... Ta Polka, co mieszka u Rolland-Gosselinów, wie pani o kim mówię? Pewnie że wiem, taka ładna blondynka, bardzo miła. Nie ma jej. Wyjechała, może na wakacje. Ale proszę się nie martwić, niedługo wróci, spokojnie. Dobrego dnia panu życzę, niech się pan nie przejmuje, proszę sobie w międzyczasie pozwiedzać Paryż, taki piękny. – Dziękuję pani, do widzenia, do jutra.

fasolki szparagowej, zawiązywała zsuwający się z łydki rzemyk sandała, jak Nike z Akropolu. Byłem wtedy *très romantique*[44]. A może jednak *classique*, skoro zwiedzanie Luwru rozpocząłem od greckich marmurów?

W południe kierowałem się w stronę bulwaru Malesherbes na obiednie spotkanie z René. Płaciło się 6 franków (nieco ponad dolara, stawiał René) za suty posiłek. *Entrées* to były sałatki z dużej gabloty przy wejściu, potem zupa i drugie danie, zawsze z mięsem, chyba że piątek – to ryba. Do tego karafka wina, bagietki do woli i ciastko albo lody, do wyboru. Wybierałem ciastko, żeby nie różnić się od Renégo. Było niezmiennie serowe, ciężkie od zakalca, ale egzotyczne, żydowskie jak się patrzy. A spośród przystawek ulubiłem sobie sałatkę z *cœurs d'artichauts*, serc karczochów – bo też egzotyczne. Patron podchodził do naszego stolika, spod ciężkich powiek słał nostalgiczne spojrzenie za Polką, co ją w czas wojny gdzieś w Poznańskiem pokochał, posiadł i zapłodnił. Pamiętam, żeśmy specjalnie z René i Robertem (kto to Robert – za chwilę) jechali do Paryża przez Poznań, żeby się w biurze adresowym wywiedzieć o nazwisko i losy kobiety, co w 43-cim, w oflagu będąc jakimś, z Żydem francuskim się pokumała, porodziła, i on chciałby temu dziecku dać wszystko, co ma – a ma niemało. Ale nic z tego nie wyszło, pojechaliśmy na granicę w Słubicach z kwitkiem – a nawet bez kwitka, bo to były czasy gomułkowskie.

Jechaliśmy non stop do Paryża. Z Krakowa wystartowaliśmy koło 11.00 rano, na miejsce dotarliśmy wieczorem następnego dnia. A po drodze ten Poznań, potem kawa w jakimś niemieckim miasteczku i sandwicz z *paté*[45] na przedmieściach Strasbourga, gdzie ciszę sobotniego popołudnia po upalnym dniu przerywał nieznośny klekot puszek wleczonych za samochodami nowożeńców. A przedtem jeszcze jakieś 5–10 minut przerwy przy autostradzie, już we Francji, bo Renégo zmorzyła senność. Ja siedziałem z tyłu, Robert obok René, z przodu. Kto to Robert – za chwilę. Pamiętam, że ukołysany monotonią jazdy na autostradzie, powolnymi zmianami strumieni samochodów, byłem zszokowany, kiedy wysiedliśmy na chwilę wysikać się na parkingu i zobaczyłem z boku, w jakim tempie odbywa się to ślimaczenie na autostradzie. I kiedy usłyszałem pierwszy raz w życiu wycie setek samochodowych

---

[44] Bardzo romantyczny.
[45] Pasztet.

silników zaprzęgniętych do wyścigów. Auta lśniły w słońcu jak mydlane bańki, jak okruchy szkła w kalejdoskopie przemykały w obie strony, mrużyłem oczy i marzyłem o zmrużeniu uszu. Nie zdziwiło mnie, kiedy jedna z baniek pękła nagle na przeciwległej szosie i rozsypała się bezszelestnie: to, co dało się słyszeć, to wizg hamujących samochodów, i potem, po chwili, kiedy byliśmy już dobre kilka kilometrów dalej, zawodzenie policyjnych syren. René powiedział *merde*, ja powiedziałem *mon Dieu,* Robert spał w najlepsze.

Po obiedzie u pana Żyda (nie pamiętam nazwiska, René nazywał go *monsieur jakośtam* – to było chyba od nazwy jego restauracji, może Monsieur Malesherbe) szliśmy na kawę do „Le Ballon" na rogu placu de la Madeleine i rue Chaveau-Lagarde. No i tam, za szynkiem stał Robert. Nie, nie stał – miotał się, ścierał cynk szmatką, mył filiżanki, zamiatał podłogę wewnątrz i na zewnątrz, sprawdzał czy działa flipper, przesuwał kieliszki na półkach. – *C'est pas un siècle qu'on se voyait*, mówił widząc nas codziennie wpadających na *un ballon* albo *un calva*. Kalwadosa piło się wtedy w małych, grubościennych kieliszkach, było tego tyle co kot napłakał, tyle, co by kciukiem wygniótł w szklanej masie. Czasem zamawialiśmy u Roberta anyżówkę – *un pastis* albo *un ricard*. Stawiał René albo Robert – ja, kiedy chciałem stawiać, byłem karcony – *conserve tes biens pour ta bien-aimée*[46]. Robert był ładnym, wysokim 22-letnim chłopcem, niepełnej krwi Arabem z białą cerą, z czarną, kędzierzawą czupryną nad niskim czołem, z piwnymi oczami i wzrostem niewiele poniżej dwóch metrów. René zabrał go ze sobą w podróż do Polski, bo go polubił, skumplowali się przy barze naprzeciwko garażu, w którym pracował. Robert był błyskotliwy, podobał się paniom, opowiadał zabawne dowcipy. Na przykład taki o przemyślności Francuzów i służbistej głupocie Szwabów: Wojna, okopy. Francuz krzyczy: *Hans*! Z niemieckich okopów podrywa się żołnierz i melduje: *Ja! Le Français tire et paf, l'Allemand tombe.* I znowu: *Hans! Ja!* Paf! Poszedł Niemiec po rozum do głowy i krzyczy: *Jean*! W odpowiedzi: *c'est toi, Hans? Ja!* Paf![47]

Ten dowcip – i jeszcze drugi, ten znany, o żabie, fotografie, konfiturze i marmoladzie – Robert opowiadał któregoś wieczora, gdzieś

---

[46] Wieki się nie widzieliśmy [...] kieliszek [wina] albo calvados... pastis, ricard: marki anyżówki [...] zachowaj majątek na ukochaną.

[47] Francuz strzela, Niemiec pada. [...] Jan! [...] To ty, Hans? Tak.

w górach podczas zorganizowanego przez Włodka pieczenia barana. Baran był wspaniały, niewiele zjadłem, było dużo wódki, leżałem na brzuchu pod jakimś krzakiem z René i zaprzyjaźnialiśmy się. Niebo gwiaździste nad nami, prawo niemoralne w nas. Opowiadałem o rozpadzie mojego małżeństwa, on o swojej potrzebie kobiety, o tym jak go Baszia, w której się zakochał i do Paryża zawiózł, w konia zrobiła i jak mu się w ogóle z babami nie układa, ale że kochliwy, to stale szuka i to w Polsce, bo kobiety piękne i on też kimś tu jest, bo dewizowy, w Peweksie[48] się szasta, stać go na to, na co go nie stać we Francji. Znów się w coś uplątał, ostrzegałem go, on mnie też – i tak z butelką wódki wpijaliśmy się wzajemnie w swoje biografie. Zabiografiliśmy się dozgonnie, mówiliśmy odtąd o sobie i do siebie – szczególnie po pijaku – *mon frère*[49], choć on były taksówkarz, ja przyszły malarz – ale obaj Paryżanie z wyboru, przynajmniej ja to tak widziałem. Wzruszał mnie jego los sieroty z nieczułą matką i złym, jak z bajki, ojczymem. Nikt go nie kochał, żona zostawiła go, bo choć starał się, jak mógł, to jej nie wystarczał seksualnie. Opowiadał, jak przychodził zmęczony na *lunch*, a ona czekała bez majtek, na łóżku przy pustym stole. Tylko to jej było w głowie, robiła to dobrze, ale czasem trzeba i coś zjeść – *c'est logique, n'est pas?* Żona mu się w końcu zaczęła puszczać, co raz to kogoś nowego w domu zastawał, w końcu pokazała mu drzwi, zabroniła spotykać się z dziećmi *et c'est tout. V'la toute mon histoire. Une femme ce n'est qu'une femme.*[50]

Z Robertem mieliśmy przygodę. Pojechaliśmy we trójkę do Warszawy, chyba musiałem w Banku na Traugutta wyczekać książeczkę z trawelczekami, trwało to długo i trzeba było przenocować. Ale się gdzieś w Kielcach, w restauracji jakiejś, jakeśmy się zatrzymali coś wrzucić na puste żołądki, napatoczyła dziewczyna przy stoliku. Chlipała swoją zupkę, a tu się dosiada dwójka Francuzów i jeden, co po polsku mówi. Młodszy Francuz ładny i patrzył na nią pokuśnie, to się załapała. Ja cały dumny, żem z tymi Francuzami. Za tłumacza robiłem,

---

[48] Pewex – sklep, gdzie za tzw. dewizy, czyli dolary bądź bony dolarowe, można było nabyć proste zachodnie towary niedostępne w zwykłym sklepie, także polskie wysyłane na eksport, równie niedostępne.

[49] Bracie.

[50] Logiczne, nie? [...] i to wszystko. Ot i cała moja historia. Kobieta jest tylko kobietą.

nie wiedziałem żem rajfur, szyku zadawałem przed kielczanką, która jak zobaczyła Peugeota 403 zmiękła całkiem i się z nami do Warszawy zabrała, że niby musi jechać do stolicy. Siedzieli z Robertem z tyłu i się tam coś działo, nie potrzebowali tłumacza. Kiedy się okazało, że za późno wracać do Krakowa, zadzwoniłem do Andrzeja, że mam dwóch Francuzów i że trzeba ich przenocować. Andrzej dał z oporami klucze od Białobrzeskiej, podejrzewając, że na lep zachodnioeuropejskości poszedłem, i pouczając, że trzeba mieć dumę i godność narodową. Zabawne było, że kiedy wychodził z domu z maszyną do pisania, to go milicja spisała podejrzewając, że tę maszynę ukradł. Na szczęście mu jej nie zabrali i szczęśliwie dojechał do Hani na Saską Kępę.

No ale była ta dziewczyna, co się do Roberta przykleiła i z którą nie wiadomo było co zrobić. Jedynie Robert wiedział co z nią zrobić i bardzo mu do tego było spieszno, jej chyba też, więc postanowiłem, że my się z René przejdziemy po nocnej Warszawie, a oni, ci młodzi, niech się prześpią, bo zmęczeni. Trochę było certolenia i krygowania, ale w końcu ustalono, że my, starsi, nie jesteśmy śpiący i że mamy pewne sprawy do omówienia, więc *bonne nuit et au demain, dormez bien*[51]. Jak spali, tak spali – my z René łaziliśmy po nocnej Ochocie gadając. Ja szkoliłem swój francuski, René malował ponury fresk swojego dzieciństwa. Żona żoną, ale wcześniej nie chciała go mama, a może nie mogła chcieć, bo drugi mąż nie pozwalał, bracia się wyrzekli. Opowiadał, jak dumny z siebie przytargał kiedyś do domu worek gruszek, co je zarobił robiąc za tragarza i w zamian za ciepłe słowo chciał podarować mamie i rodzeństwu, ale go wpuścili tylko do przedpokoju, pozwolili zostawić worek i kazali się wynieść. – *C'était pas logique, qu'est que tu en penses?*[52] Coś się w nim wtedy zapiekło. Nie wiem, jak to powiedział po francusku i nie wiem, jak to zrozumiałem, ale czasem się rozumie nie rozumiejąc. Nad ranem wsiedliśmy do samochodu stojącego pod Andrzejowym blokiem i próbowaliśmy spać na siedząco. Nie bardzo nam się to udawało, było zimno, choć lipiec, baliśmy się trochę – ja milicji, on policji. Jeszcze mi René powiedział, że to, co ofiarowałem Robertowi, to dowód przyjaźni i że jest pewien, że Robert na to zasługuje i że on, René, też mi to zapamięta jako znak braterskiej przyjaźni. Poczułem się trochę jak w afrykańskich, plemiennych układach z tym

---

[51] Dobranoc, do jutra, śpijcie dobrze.

[52] Nielogiczne, nie sądzisz?

szałasem na 10. piętrze i kobietą – taki poczęstunek pieczętujący polsko-francuską przyjaźń. Myślałem też o Andrzejowych pouczeniach – i miałem je w dupie.

Rano, kiedy uznaliśmy, że już można, wjechaliśmy windą na górę. Widok był niewesoły. Ona jakaś zasromana, on wściekły. *Ça va pas?*[53] Zobaczyłem prześcieradło zachlapane spermą, pomyślałem o tej godności narodowej i poprosiłem dziewczynę, żeby wyprała co zapaprali. Kiedy znikła w łazience, Robert poskarżył się, że miała strasznie ciasną, i że go bolało. Próbowałem żartować, że nie ma *bonheur* bez *souffrance*[54], ale nie było mu do śmiechu, był zły i nieprzejednany. Wysuszyliśmy prześcieradło w oknie, w lipcowym słońcu, zostawiłem klucz u pedałów piętro niżej (para słynnych scenografów warszawskich – Andrzej był kiedyś świadkiem, jak się darli o podarte prześcieradło) i pojechaliśmy do Krakowa. Dziewczyna – zabijcie mnie, ale nie pamiętam imienia – była cała chyba zakochana w Robercie, pokazała mi swoją legitymację studencką, żebym spisał jej dane i dał znać, kiedy ci wspaniali Francuzi znów będą w Polsce, albo żebym się z nią spotkał, bo miło się było zapoznać. Zostawiliśmy kielczankę w Kielcach i wróciliśmy do Krakowa usiłując rozchmurzyć Roberta, który nabrał raz na zawsze urazu do Polek, nie pomagało nawet Robert! Paf! Kiedyś, po paru latach, poszliśmy z René do Roberta, do mieszkania – już nie był barmanem w „Le Ballon", ale mieszkał nadal w dzielnicy Madeleine. Otworzyła nam jego panienka w mini i w kapeluszu. Fertyczna, efektowna jak z żurnala, sztuczna jak cholera. René skwitował: *chapeau a la maison – c'est pas logique*. Ale może nie miała takiej ciasnej, pomyślałem użalając się nad biednym Robertem. Za to miała *les petits roberts*[55].

A przyjaźń z René trwała aż do jego śmierci, przed kilkunastu latami. Umarł na raka płuc, jak ja, który jeszcze nie umarłem. Paliliśmy dużo, wyłącznie Gauloisy i Gitany, to były czasy, kiedy nie było jeszcze tych idiotycznych filtrów. Po jakimś czasie René zmienił pracę, pozostał jednak wierny zawodowi samochodziarza – pracował w „Elfie", na Place de l' Hotel de Ville. Ale to już nie było to samo co w garażu de la Madeleine. Tam *les pourboires*[56] były sowitsze, a i robota bardziej

---

[53] Coś nie tak?
[54] Szczęścia [bez] cierpienia.
[55] Kapelusz po domu – nielogiczne. [...] małe cycki.
[56] Napiwki.

ekscytująca. Pamiętam, czekałem kiedyś na niego w kanciapie, gdzie rozliczał się z dziennych napiwków i ściubolił z moją pomocą listy miłosne do Józefiny pobierając lekcje polskiego (na dźwięk jego Panji ma pjękne oczi każda pięknooka uciekłaby gdzie pjeprz rośnie), aż nadbiega René i opowiada, że ta klientka w *mini-jupe*, co jej samochód wyprowadzał, nie miała majtek pod rajstopami. *Si tu voyais ce con, si poilu... C'était ravissant*. Takie były radości Renégo – i taka była moja o te radości zazdrość, choć przecież *con*[57] jaka jest, każdy widzi.

René był logikiem. Kiedy Magda A. jakiś czas spała u niego w „Elfie" i razem opróżniali puszki konserw – *cassoulet* albo *ravioli* w pomidorowej zalewie – chciał się z nią dupczyć, ale ona nie. Skarżył mi się potem: *si une femme dort chez toi, mange avec toi et ne veux pas baiser, tu trouves ça logique? – T'avais raison, mon vieux, c'était pas du tout logique.*[58]

I wreszcie zjawiła się Tania, anioł pedikiuru z salonu kosmetycznego przy Placu Mariackim. Miła kobieta, roztropna, śmiercią synka doświadczona przez życie, zdeterminowana i gotowa zająć się René i radzić sobie z jego nieznośnymi narowami. W mig nauczyła się francuskiego, nakłoniła go, żeby rzucił komiksy i zabrał się za czytanie książek, w dodatku zapaliła go do zbierania znaczków. Chłop musi mieć swoje zainteresowania. Ddupa ddupą, mówiła jąkając się uroczo, ale nna tym świat się nnie kończy, no nnie? Więc się René zabrał z mozołem za kupowanie katalogów i molestowanie wszystkich o znaczki z Polski. Żal mu było trochę komiksów, bo, jak mówił, wielu rzeczy przydatnych w życiu można się było z nich nauczyć. Na przykład, była w którymś scena, kiedy uciekający przed zbirami bohater ustawia karabin maszynowy, przywiązuje cyngiel sznurkiem do drzewa, zawiesza nad nim butelkę z wodą, która kapiąc powoli sprawia, że się sznurek kurczy i pociąga spust w odpowiednim momencie, a nasz bohater, który jest już w całkiem innym miejscu, uchodzi z życiem. To mogło się w życiu przydać.

---

[57] Mini-spódniczce [...] Żebyś widział tę cipkę, taką owłosioną... Fantastyczna. [...] cipka.

[58] Fasolka po bretońsku [albo] pierożki [...] jeżeli kobieta nocuje u ciebie, je z tobą i nie chce się pieprzyć, myślisz, że to logiczne? – Masz rację, stary, kompletnie nielogiczne.

Namalowałem im ślubny portret, ze zdjęcia. René w błękitnej koszuli, Tania w różowej bluzeczce. Otworzyli knajpkę niedaleko Pigallu, Tania gotowała ruskie pierogi, René stał za barem, interes funkcjonował całkiem dobrze, choć on nieufnym okiem popatrywał na bywalców, czy aby mu się do żony nie chcą dobierać. Nie dziwiłbym się bywalcom, bo Tania miała olśniewająco gładką cerę (Salon Kosmetyczny!) i dużo wdzięku. Dobierali się czy nie, jej sprawa – mnie podobała się ich stabilizacja z prawdziwym mieszkaniem w pobliżu metra Levallois-Perret, gdzie René z dumą pokazywał mi własnoręcznie zrobioną szafę w ścianie na ciuchy, które kupował żonie. *C'était enfin logique!*[59]

Ale w niedługi czas potem wziął i umarł, męcząc się przedtem okrutnie w szpitalu, gdzie nawet własne dzieci z pierwszego małżeństwa nie chciały go odwiedzać.

8 września 1999

[59] I to było wreszcie logiczne.

Turi [Salvatore Fedele]

Jedna z kilku najważniejszych osób w moim życiu. Spotkany w połowie mojej biografii, w roku 1969, został ze mną po dziś dzień, w nieprzerwanej, niezwykłej bliskości. Odkładałem pisanie o nim, usiłowałem bezskutecznie sporządzić listę jego zasług dla sztuki krakowskiej i polskiej w nadziei, że Kraków przyzna mu nagrodę, dyplom może, list dziękczynny. Nie udało się, wiem, że nie to najważniejsze – choć on by się niezwykle ucieszył, a i ja poczułbym się lepiej. Gdzieś leży plik szpargałów, notatek, w których spisałem jego wieloletnią aktywność; może uda się je znaleźć i reanimować.

Dla mnie oczywiste jest to, co wczoraj rano (od długiego czasu Turi dzwoni niemal każdego ranka) usiłowałem mu powiedzieć: że swoim pojawieniem się w połowie mojego życia zamienił mi je w poezję. Bo to naprawdę tak jest, kiedy patrzę wstecz, wysypują się bajecznie barwne wspomnienia obecności Turiego, naszej wspólnej dla siebie obecności. To wszystko jest nie do opisania, choć tak dotkliwie, łącznie z zapachami, kolorami, smakami zapamiętane.

Byłem wtedy zawsze zakochany, chyba nie tyle nieszczęśliwie, co nieudacznie – a Turi był zawsze obecny, uważny, uprzedzający i dzielący moje obawy, prowadząc mnie przez egzotyczne pejzaże i okazujący zdumiewającą czułość. Żadnej między nami nigdy nie było dwuznaczności, nie było nawet żartów. Każdy z nas był zawsze, do końca, adoratorem kobiet – i to też nas zbliżało. Po dziś dzień.

Pierwsza moja wizyta we Włoszech, kiedy zostałem w Este po kilkudniowym festiwalu w Abano Therme, zainstalowany w esteńskim biurze Turiego przy Piazza Maggiore, rozpoczęła rajskie epizody. Było ich kilkanaście, Este witało mnie zawsze uśmiechnięte, piękne jak Joasia[60] w esteńskiej sukience o padewskiej, rezedowej zieleni.

---

[60] Joanna Boniecka (1959) – historyk i krytyk sztuki, ostatnia partnerka życiowa artysty.

Pierwsze zapamiętane esteńskie dni, to przedpołudniowe wizyty Turiego w biurowym pokoju, w którym próbowałem coś malować (traktując to, niepotrzebnie, jak rekompensatę dla Turiego), krótkie, o smaku kawy przynoszonej przez *cameriere*[61] z „La Borsa". Potem, po pracy (Turi był pisarzem sądowym) zdarzało się, żeśmy jechali do którejś z tawern w jednej z niezliczonych wiosek i miasteczek ukrytych w dolinach i przełęczach Colli Euganei. Spaghetti, wino pod pergolą i francusko-włoskie rozmowy o sztuce i miłości. Czekałem na przybycie Paji, mojej ówczesnej miłości, miała z Paryża zjechać do Padwy, wyjechałem tam na jej spotkanie, jakieś komunikacyjne pomyłki zaktywizowały Turiego, sterował z odległości przez hotelowy telefon, udało się z nią spotkać i spędzić kilka dni w Padwie, potem dwa ostatnie przed wyjazdem do Paryża, w esteńskim hotelu Beatrice, obok ruin zamku Carraresich.

Nie sposób opisać trzydziestu pięciu włoskich lat; najbliższe pamięci są najodleglejsze w czasie początki – wśród nich Święta Wielkanocne w Este. Byłem sam, Turi i Renata podejmowali weneckich wujów Renaty. Przed południem Turi wywiózł mnie gdzieś w falisty pejzaż Wzgórz Euganejskich, pokazał z oddali wieżę esteńskiego *il Duomo*, katedry św. Tekli i wrócił do domu. Schodziłem powoli w dół, serpentynami dróg, w łagodnym upale kwietnia, płosząc jaszczurki, zachwycając się młodymi, botticellowskimi drzewkami. „*Este, o pupilla dei Colli*... źrenico wzgórz euganejskich" – przepisałem skądś następnego dnia. Odległa od Este o kilka kilometrów Arqua Petrarca ze stojącym przed wejściem do kościoła grobowcem poety zapaliła mnie do lektury grubych tomów literatury włoskiej. Siedziałem godzinami w gabinecie Turiego na parterze domu przy Via Garibaldi. Dom tętnił życiem – dwóch nastoletnich synów, dwie wiekowe mamy, pogodna i zniedołężniała siostra Renaty, domowe pomocnice, wizytujące kuzynki Renaty, Turi jako *Direttore del Centro Culturale* przyjmujący telefony, jego prawa ręka – przemiła Mirella z Monselice... Neapolitański temperament Turiego i wenecka refleksyjność Renaty zamienione w słowa dialektów wspinały się i zbiegały po marmurowych schodach siedemnastowiecznej trzypiętrowej kamienicy.

Cała ulica Garibaldi składa się z kilkunastu takich domów ciągnących się po prawej stronie od placu katedralnego do mostu nad kanałem i poderwanych od ziemi podcieniami. Dom Turiego i Renaty jest

---

[61] (*wł.*): kelner.

ostatni w szeregu, za murem już tylko obszerny plac przed klasztorem z wielkim dziedzińcem; tam od kilku lat znalazła pomieszczenie Galeria „La Medusa", która, jak napisały gazety Triveneto „... jak feniks z popiołów odrodziła się z zamilkłego przed laty Centro Culturale."

Carminati to nazwisko Renaty pochodzącej z dawnego biskupiego rodu; uliczka Garibaldi to kościelne dobra. A Turi (Salvatore Fedele) to przybysz z południa, z Neapolu. Zakochał się z wzajemnością w Wenecjance, wygrał konkurs poetycki i zostali razem. Pewnie to nie tak prosto przebiegało, ale przecież nie spiszę ich dziejów, nie opiszę Este ani nawet tych swoich związanych z nim kilku dziesiątków bajecznych, pełnych poezji lat.

Lata siedemdziesiąte były najaktywniejsze. Centrum funkcjonowało niepowstrzymanie, organizowało wystawy grafiki, festiwale filmowe – Cinema Incontri, związane z filmami społecznymi, z tradycją ruchu oporu. Wszystko to oczywiście miało charakter i zasięg międzynarodowy; poza najczęściej obecnymi Polakami, Turi zaprzyjaźnił się i zapraszał Czechów i Rumunów, bywało, że i jakiś znany filmowiec z Rosji zjechał. Jako organizatora festiwali filmowych zapraszano Turiego na krakowski Festiwal Filmów Krótkometrażowych, przy okazji zaprzyjaźnił się ze Skuliczem[62] i jego Biennale Grafiki. Zakochał się w polskim plakacie filmowym i cyrkowym, popadł w zależność od rzeźby ludowej, zbudował własną kolekcję i robił wystawy w północnych Włoszech: Mediolan, Vicenza, Werona. Z pomysłów na ewentualny handel plakatami i rzeźbą ludową nigdy nic istotnego nie wyszło, choć specjalnie pojechałem kiedyś z Turim do Warszawy, „zegadłare" do zagranicznej Desy i Ministerstwa. Dość bezowocnie.

Z dawnej wozowni w ogrodzie powstała luksusowo wyposażona „Casa Polacca" – modernizacja dwukondygnacyjnej szopy okazała się mniej kosztowna niż opłaty za hotele dla przyjaciół. Na parterze rozległy salon, jadalnia i niewielka kuchenka; by dostać się na piętro, trzeba się było wspiąć przez coś, co Renata nazwała *gabbia per leoni*, klatka dla lwów – nowoczesne, obudowane metalowymi rurami schody, pod nimi szuflady i półki, głównie z kolekcją grafik.

---

[62] Witold Skulicz (1926) – grafik, profesor ASP w Krakowie, działacz związkowy. Jego najsłynniejszym dziełem było powołanie Ogólnopolskiego Biennale Grafiki (1960), w 1966 przekształconego w Międzynarodowe Biennale, a od 1989 w Międzynarodowe Triennale Grafiki – jednego z największych tego typu przedsięwzięć na świecie. Skulicz od początku do dziś szefuje wszystkim edycjom imprezy.

Na piętrze duży Turiego gabinet do pracy, na środku *scrivania*, biurko. Po prawej niewielka sypialnia, na zapleczu łazienka. Pod stropem drewniane belki, na nich szeregami Zegadło, Chajec, Oprocha, Oleksy[63].

W latach 80. *casa polacca*[64] straciła tożsamość. Zaanektował ją na wyłączną własność starszy syn Renaty i Turiego, Sergio, zagracił kompletnie, zakazał wstępu i na lata całe siebie zamienił w interpretatora Arystotelesa, a wozownię w grecko-łaciński erem. Wegetarianin i asceta z kilkudziesięcioma kotami ogrodowymi na utrzymaniu, milczek stanowiący zaprzeczenie swojego młodszego brata, pięknego i żywiołowego Renza, obdarzonego starszą od siebie żoną i dwiema córeczkami. Mieszkają w jednym z euganejskich miasteczek. Renzo, zjawiając się z rzadka w domu rodziców, rozsłonecznia go. Sergio to mroczny milczek, emocjonalnie bliższy weneckiemu rodowi Carminatich niż neapolitańskiej familii Fedele.

Sporządzenie listy wizytujących Este – albo, dokładniej, obdarowanych przez Turiego możliwością pobytu tam, i co za tym idzie zwiedzenia pobliskiej Padwy, Wenecji, Mantui, Ferrary, Bolonii – zbyt jest trudne, obejmuje kilkadziesiąt lat i kilkadziesiąt osób. W pierwszej ekspedycji, jeszcze bodaj w roku 1968 uczestniczyli, poza współorganizatorką, Zosią Broniek[65], która już od kilku lat mieszkała w Warszawie (gdzie za pierwszym pobytem poznał ją Turi), także Tadek Jackowski, Jacek Waltoś, Marta Kremer, Janusz Karwacki, może też Jacek Gaj – ale tego nie jestem pewien. Po dwóch chyba latach na festiwal graficzno-filmowy w Abano Therme, jednym z uzdrowisk euganejskich, Turi zaprosił następną grupę, w jej liczbie znalazł się Andrzej Pietsch,

---

[63] Polscy rzeźbiarze ludowi.

[64] (*wł.*): dom polski.

[65] Zofia Broniek (1938) – i kolejno wymieniani przez Grzywacza: Tadeusz Jackowski (1936), Jacek Waltoś (1938), Marta Kremer (1941), Janusz Karwacki (1940), Jacek Gaj (1938), Andrzej Pietsch (1932), Leszek Sobocki (1934), Wojciech Krzywobłocki (1938), Andrzej Łukaszewski (1939), Włodzimierz Kotkowski (1942), Stanisław Wejman (1944), Mieczysław Wejman (1912–1997) – to znani krakowscy artyści, tu występujący przede wszystkim jako graficy. Inni wymienieni to łódzki w istocie malarz i grafik Edward Habdas (1939), bydgoszczanin Andrzej Nowacki (1938–1996), malarz, grafik i pisarz, warszawska malarka Bronisława Wilimowska-Szlekys (1909–2004), jej mąż Olgierd Szlekys [nie Szlekis] (1908–1980), architekt wnętrz, wybitny projektant mebli i malarz, a także małżeństwo doktrynalnych socrealistów: Helena (1910–1988) i Juliusz (1905–1992) Krajewscy.

którego obecność miała gwarantować łatwość pokonywania granic. Andrzej wziął ze sobą kopie grafik krakowskich rycin, które rozdawane celnikom i WOPowcom pomagały w podróży. Pojechał też Jacek Gaj, Jacek Waltoś, Leszek Sobocki, no i ja, którego koledzy za zgodą Turiego zostawili mu na głowie w Este w oczekiwaniu na przyjazd Paji z Paryża. A Leszek pojechał do siostry w Rzymie. Wystawa grafiki polskiej odbyła się w Galerii Mastrogiacomo w Abano Therme, brało w niej udział także (pamiętam ich z katalogu) kilku nieobecnych grafików – Edzio Habdas z Poznania (a może i był z nami?) Andrzej Nowacki z Bydgoszczy, może Wojtek Krzywobłocki? Ktoś to musi sprawdzić, może w zeszytach pamiątkowych Turiego?

W następnych latach Este zaroiło się od grafików, głównie krakowskich. Tadek Jackowski z Joanną i córką Marią, Łukaszewski, który omotał Turiego swoją niespokojną, wizyjną wyobraźnią i kilkakrotnie przesiedział miesiące całe w *casa polacca* budząc nocami gospodarzy, zjawił się Włodek Kotkowski, ówczesny dziekan grafiki, Staszek Wejman. Pamięć – a może wyobraźnia – przypomina mi o znajomości Turiego z Mieczysławem Wejmanem i chyba z jego żoną (czy to związane z krakowskim Biennale?), wiem też, że wielokrotnie zjawiała się w Este zaprzyjaźniona z Renatą, bezręka po Powstaniu Warszawskim, akwarelistka Bronisława Wilimowska z Warszawy, ze środowiska socrealistów (kiedyś z wizytą u p. Broni na Starówce warszawskiej poznaliśmy Olgierda Szlekisa i Krajewskich).

Kiedy 1 maja 71 wyjechałem z Este do Paryża na kilkumiesięczne stypendium, Turi postanowił po niedługim czasie dołączyć do mnie i Paji z Renatą i synami. Wynajęliśmy im niedrogi hotel z włoską kuchnią, nie pamiętam gdzie, chyba w okolicach Piętnastki, i dwa tygodnie spędziliśmy w Paryżu; dla Turiego i Renaty była to pierwsza i na lata jedyna podróż po tej poślubnej, do Hiszpanii. Udało się kilka razy uwolnić ich od chłopców, których woziłem łódką po jeziorku w paryskim ZOO.

Malowałem w Paryżu wiele, miałem nawet wystawę w Ambasadzie, z którą się zaprzyjaźniłem (Adam Klaczyński i Alicja Ciężkowska), a potem z okazji dni polskich w Pont-à-Mousson w Lotaryngii, wtedy też uczestniczyłem w komisarzowanej przez Andrzeja Osękę[66] ekspozycji grafiki polskiej na Biennale Młodych w Paryżu.

---

[66] Patrz: „Z pamięci", przyp. 25.

Wszystko to odbywało się w szalonej ze sobą bliskości, w tym wszystkim oczywista była obecność Turiego, jego pomoc, zachęta, opieka. Wyjeżdżając z Paryża posłałem mu kilkanaście obrazów, co razem z kilkoma, które mu zostawiłem po pobycie w Este i kilkoma, które kupił, kiedy poznaliśmy się w Krakowie, stworzyło jakąś ilość, nigdy, niestety, nie zamienioną na finansowy dla niego ekwiwalent. Jakąś wystawę Turi z tych moich obrazków zmajstrował w Este; nie usiłowałem się dowiadywać, jak na niej wyszedł. Wiem, że kiepsko – ale to się między nami od dawna przestało liczyć. U Turiego znalazły się dziesiątki moich rysunków i grafik, ja też się tam znalazłem wielokrotnie. I Turi tu, u mnie, u nas. Nie udało mu się nigdy, mimo naszych planów i marzeń, z Renatą; chyba raz tylko Turi zjechał do mnie z Sergiem.

A wystawy trwały cały czas, wyjąwszy kilka lat, kiedy Centro Culturale zawiesiło działalność pozbawione lokalu i funduszy. Nie pamiętam momentu zawieszenia, pamiętam, że kilka miesięcy po utworzeniu przeze mnie Galerii Osobliwości Este w Pasażu Hetmańskim w Krakowie, odrodziła się, pod nazwą „La Medusa", galeria Turiego przy jego reanimowanym po latach przerwy Centrum Kultury w Este. Lokal wynajął mu, chyba bezinteresownie, jego przyjaciel, notariusz Mario Sacco, środki przyznało esteńskie Municipio. Byliśmy szczęśliwi i wdzięczni losowi, że udało się reanimować miejsce aktywności Turiego, a także, że Galeria Este i Szkoła Este zapisują świadectwo naszych nie tylko sentymentalnych związków. Turi zresztą zaczął się od razu krzątać przy uruchomieniu w Este szkoły grafiki i rysunku prowadzonej przez artystów z Polski; przedsięwzięcie jednak okazało się zbyt trudne.

„La Medusa" i nowe Centro Culturale, prowadzone przez Turiego i Radę Centro, podjęły współpracę z miejską galerią „La Pescheria", współorganizując większe wystawy, np. przed kilku laty wspaniałą wystawę grafiki – a potem ceramiki japońskiej (Este od kilkuset lat jest znanym ośrodkiem ceramiki).

Bywając w Krakowie, Turi zaprzyjaźnił się z Adamem Hoffmannem, stał się jego wielbicielem i zorganizował jedną z jego wystaw w Este; przy mojej pomocy udało się także urządzić w latach 90. ekspozycje grafiki Jarosława Kawiorskiego, rysunku Andrzeja Klechowskiego[67]

---

[67] J. Kawiorski – patrz: „Memłary", przyp. 19, Andrzej Klechowski (1963) – malarz

i kilka międzynarodowych wystaw zbiorowych. „La Medusa" współpracuje z ośrodkiem grafiki w Cremonie, gdzie zestawy grafik przesyła co jakiś czas, w celu ekspozycji i popularyzacji, krakowskie Biennale (obecnie Triennale) Grafiki.

Zapewne nie wszystko, co związane jest z wieloletnią aktywnością Centro i Galerii, udało się przypomnieć i zapisać, tym bardziej że tekst ma dwoisty charakter, łączy moje własne, nazwijmy je sentymentalnymi, wspomnienia z próbą zanotowania dokonań mojego przyjaciela, który bez najmniejszych wątpliwości, powinien doczekać się ze strony Krakowa uznania udokumentowanego listem gratulacyjnym lub jakimkolwiek innym sposobem zauważenia zasług i wyrażenia wdzięczności.

Ostatni mój pobyt w Este, z Joanną, to było kilka tygodni na przełomie czerwca i lipca przed dwoma laty, w 2002 roku. Pojechaliśmy tam z wystawą moich obrazów i rysunków, zawiesiliśmy je w galerii i ruszyliśmy w objazd przez Toskanię, Umbrię, Emilię-Romanię... trzeba zapisać, gdzie byliśmy[68]. Dni były bez wyjątku upalne i bez wyjątku harmonijne, zaczęliśmy wędrówkę we Florencji, zakończyliśmy w Ravennie. Turi dzwonił do nas codziennie, łapał nas na autostradach, w tunelach, w hotelach, czerwona Felicja[69] uwijała się po szosach jak wiewiórka, w miastach Joasia dokonywała cudów nielegalnego parkowania, Felka[70] trochę się bała, trochę cieszyły ją psoty, któreśmy wspólnie – i na szczęście bezkarnie – wyprawiali. Bezkarność rodziła się z poczucia szczęścia, dającego poczucie bezpieczeństwa. Kiedy się człowiek zaczyna bać, okazuje się, że są po temu przyczyny – ale spokój umniejsza ryzyko. Byliśmy spokojni i niecierpliwi w wędrówce przed siebie.

10–12 lipca 2004

---

i rysownik, uczeń i przyjaciel Grzywacza, współzałożyciel Szkoły Rysunku i Malarstwa „Este".

68 Trasa wiodła przez Florencję, San Gimigniano, Volterrę, Sienę, Arezzo, Asyż, Perugię, Gubbio, Urbino i Ravennę, z krótkim wypadem na plażę w Punto Marina. Po powrocie z włóczęgi odwiedzili także malownicze Colli Euganei z Arqua Petrarca, Bolonię i oczywiście Wenecję.

69 Skoda felicia J. Bonieckiej.

70 Pieszczotliwe określenie samochodu.

Sztuki nie można odłączyć od życia, życia pozbawić miłości, miłości uwolnić od cierpienia.

Galimatias
(notatki do rozwijania)

Mój Kaźmirz

czerwiec 2000

To banalna metafora – ale kiedy chodziłem dzisiaj po opustoszałych pokojach mieszkania na Krakowskiej i słuchałem skrzypienia starego parkietu, pomyślałem, zresztą nie pierwszy raz, że stąpam po rozeschniętym pokładzie okrętu, który ponad pół wieku temu ugrzązł na kazimierskiej mieliźnie. Chodząc z pokoju do pokoju, z kajuty do kajuty, słuchałem ścian i sufitów odbijających echem moje kroki. Wwiercały mi się w mózg poprzez zasłonę tysięcy nadciśnieniowych świerszczy, z którymi zżyłem się od lat i nawet je polubiłem, szczególnie o świcie, kiedy zdaje mi się, że budzę się na rozświerszczonej łące – i wieczorem, kiedy pomagają zasnąć. Mama mówiła, że kiedy nie może zasnąć, wyobraża sobie, że idzie miedzą wśród falującego w podmuchach łagodnego wiatru zboża. Oczami wyobraźni widziałem wtedy Chrystusa z apostołami z oglądanych w dzieciństwie oleodruków wiszących w sypialniach mieszkań, które odwiedzałem z rodzicami; w dzieciństwie poznaje się tylko mieszkania krewnych i znajomych rodziców – mały człowiek nie ma jeszcze swoich znajomości. Złoty Chrystus wiodący Apostołów w upalne, żytnio-pszeniczne południe albo ten srebrny, samotny w Ogrojcu, zadumany w chłodną, księżycową noc nad panoramą Jerozolimy, to były standardowe ozdoby wieszane nad wezgłowiem małżeńskiego łoża. Było to źle zakomponowane – ani obraz, ani fryz; proporcje leżącego prostokąta wynosiły 1 do 2, mniej więcej pół me-

tra na metr. Ale, jak mówiła mama, dało się dzięki temu falującemu zbożu zasnąć, nawet kiedy strapienia codzienne nie chciały pozwolić na ucieczkę w sen. A dzieci usypiały kołysane szumem strumyka; nad naszymi łóżeczkami wieszano niewielkie (ok. 30 x 20 cm, czyli złoty podział) obrazki, na których odziany w błękitną koszulę nocną anioł (teraz byłby gorylem-ochroniarzem i nazywałby się Justus) podążał w niewielkiej odległości za wystraszoną dziewczynką i chłopczykiem forsującymi kładkę zawieszoną nad tym szumiącym usypiająco strumykiem. Teraz mnie już anioł nie jest w stanie uśpić, chyba że jak dżin z baśni z 1000 i jednej nocy albo jak prawdziwy gin, mieszka w butelce – od usypiania jest moje nadciśnienie i te tysiące świerszczy. Mogą też być świerszczyki, bom stary.

15 sierpnia 2000

A dziś łaziłem po Kazimierzu i robiłem mu zdjęcia. Był cierpliwy, piękny jak jabłko bez robaków. Zrobiłem około dwóch setek zdjęć i na żadnym nie ma ani pół człowieka. U Włochów dziś *ferragosto*, a u nas Matki Boski Zielny[1] – ludzie pochowane po kościołach albo przed telewizorami. Nie przypadkowo mówię o jabłku: mieszkańcy Kaźmirza żerują w nim; dziś jabłko jest zdrowe, ani śladu robaka, chociaż... kiedy fotografowałem okrąglak na Nowym Placu, usłyszałem: kierowniku, tu rób, nas zdejmuj, nie cegły. Jest czterech chłopa, jedna kobita. Jeden podchodzi zataczając się: nie gniwej sie kierowniczku, grzeczneśmy som. Idze, idze, bajoku, co się mam gniwać, tyż z Kaźmirza jezdem. Ile? Co łaska, co uzbierasz. No to weź te piątke, pięć was jest – i szczęść Boże. Daj Boże zdrowie, kierowniku. Poszedem, a oni się zostali z tą piątką. Coś se pewnie za nią nabyli, nawet wiem co. Taki już ze mnie, kurwa, krześcijanin, że lubie bliźniemu pomóż.

To jest robactwo tego jabłka – ale dziś tylko muchy wokół niego latały. Bo turyści są jak muchy – pobzyczą, przysiądą – i polecą dalej. Nawet do kościoła toto nie wejdzie, chyba żeby zwiedzić. Kościołów nie fotografowałem – choć myślę, że św. Katarzyna i Boże Ciało to najpiękniejsze z krakowskich kościołów. Łaziłem po ulicach – po Jó-

---

[1] Poprawnie powinno oczywiście być: Matki Boskiej Zielnej, ale w tym „kaźmirskim" szkicu Zbylut Grzywacz celowo stylizuje język na lokalną gwarę krakowską. Włoskie *Ferragosto* oznacza to samo święto.

zefa, Szerokiej, Ciemnej, Wąskiej, po Dajworze, Wawrzyńca, Gazowej i Bocheńskiej, po Jakuba, Kupa i Warszauera, po Estery, Miodowej, Brzozowej i Podbrzeziu. Rozbogaciły mi się te ulice nie do poznania. Pełno w nich galerii, kafejko-pubów, antyków. Nawet hotele są: na Józefa „Regent", na placu Wolnica „Mini", na Ciemnej „Eden", są hotele na Miodowej i na Szerokiej... I banki. I różne firmy.

Dziwne to żydowskie miasto bez Żydów. Żydowskie? Kiedym się tu w 45-tym przeprowadził ze św. Stanisława, po Żydach zostały jedynie ślady. Za mały byłem, żeby się w tym, co się tu działo, połapać. Dużo musiało czasu upłynąć, żebym mógł zrozumieć, co to takiego Kazimierz; nie mówiło się o tym w domu, nie mówiło w szkole. A może nie uważałem na lekcjach?

Pamiętam, szedłem raz z mamą po mleko na Miodową, mleczarnia była blisko Starowiślnej. Niosłem niebieską bańkę z drewnianym uchwytem na drucie. Drut chrobotał, wieczko brzęczało podskakując. I mijaliśmy dom, w którego oknach widać było kiwające się głowy nakryte białymi, w czarne paski, płachtami. Nie wiedziałem, że to resztki, żałosne resztki Żydów. Ale byli – i będę chciał ich widzieć jako tłum, ciżbę niezliczoną, niemą, bom nic nie słyszał, może to przywidzenie było, omam jakiś, ale nie, oni tam byli, kiedy szedłem po mleko, na pierwszym piętrze, rozkołysani, rozmodleni. Bądźcie mi tu, zgódźcie się z moim dzieciństwem, bo ono was potrzebuje, chcę, żebyście jeszcze byli, bez was będzie mnie mniej.

Wycieczka do Gdańska

Gdańsk, 29 października 2000

Po bez mała siedmiu godzinach jazdy pociągiem cały czas przestanej przy oknie w korytarzu, w piękny, październikowy dzień złotej, jeszcze nie szarej jesieni, w zachwycie i wdzięczności, że wszystko takie piękne, zamarzyło mi się, żeby malować pejzaż naturalny – i to z natury. Zawsze oddalałem to od siebie, malowałem tylko pejzaż miejski – domy, ściany, ulice – a jeśli drzewa, to bezlistne. Aż tu te nieba, łąki rude i zielone, żółte i czerwone drzewa. I teren: uskoki, pęknięcia pagórków, kozie ścieżki, fale brzuchów i piersi ziemi i od czasu do czasu rzeka, jezioro. No i domy, kościoły, wieże. I bliższy plan: krowy, setkami, czarno-białe, ani jednej rudej, jakie dawniej bywały – i jedna koza.

Ostatni akord podróży to Malbork i potem Tczew – a między nimi dziwne, pancerne kraty mostów kolejowych. *Crépuscule*[2], niebo popękane łunami różów i czerwieni, i wcześniej chmury ołowianosrebrne z ukrywającym się za nimi słońcem. Niżej, nad horyzontem rozlane jezioro różowych blasków, mgieł – nad nim, pod tamtym, przedzierającym się przez srebro złotem słońca, szczyty gór, ciemne pasma szczytów stworzonych przez chmury.

Zdążyć jeszcze pojechać w stronę Tunelu, zrobić tam zdjęcia. I malować.

Kolekcjoner

Kilka miesięcy temu, na wiadomość, że rozstałem się z trzecią żoną[3], zapytała pani Ewa: jak to jest z tobą, że nie potrafisz do końca? Dlaczego nie potrafisz wytrwać, przeczekać, podjąć na nowo? Dlaczego stale odchodzisz, zaczynasz coś nowego?

Komuś, kto żyje swoim życiem, takie pytania rzadko – albo wcale – przychodzą do głowy. Zdawało mi się, że to jakoś tak się dzieje, bo los, bo ludzie – że ja tylko spełniam to, co los i ludzie szykują. Mało na refleksję czasu, bo stale nowe uczucia, nowe cierpienia, nowe nadzieje i poszukiwania.

Ale gryzło mnie to pytanie długo i gryzie do teraz. Jak to jest? Przecież od dawna wiem, że przyczyna we mnie, a nie w okolicznościach, wydarzeniach, ludziach. Cały jestem taki, nie tylko w uniesieniach miłosnych, które zawsze górą, nawet nad tymi, co jeszcze nie całkiem wygasły. Zaprzęgam myślenie, inteligencję, spryt i skłonność do samousprawiedliwienia, by wytłumaczyć, że trudno, że tak musiało być.

Dawniej robiłem to z pełnym przekonaniem, z zapałem nawet, potem z mniejszym, potem bez przekonania – a teraz już tego nie robię. To ja jestem taki. Cała albo prawie cała przyczyna we mnie.

Taki jestem w malowaniu. Ono jest, bywa udawane, bo ja udaję – ale jest prawdziwie moje z jego wiekuistym rozdwojeniem, pęknięciem, stałym zamienianiem czarnego na białe, lewego na prawe – i odwrotnie: wyłącznie z natury albo wyłącznie z wyobraźni; tylko

---

[2] (*franc.*): zmierzch.

[3] Katarzyną Grzywacz, patrz: „Memłary", przyp. 90.

rysowanie albo tylko malowanie; tylko pikturalnie i żywo albo tylko zimno, rzeczowo; tylko świńsko albo tylko świątobliwie; tylko wielkie albo tylko małe obrazy. A jak się już do czegoś dorwę, to do dna, seriami, cyklami. Szosa, którą jadę, nie ma końca, sięga zawsze horyzontu, wszystkie warianty, skrzyżowania, rozwidlenia nie dla mnie. To dopiero potem często wracam i znajduję coś, co już widziałem, drogę, którą już przemierzałem.

Pasje, zainteresowania, namiętności zawsze chcące być jedynymi. Unieważniającymi poprzednie, wykluczającymi następne. Kasztanowe i żołędziowe ludziki. Zamki z korków. Guziki. Znaczki pocztowe. Skamieniałości i skały. Motyle i chrząszcze. Reprodukcje obrazów i rysunków. Plakaty. Książki. Znów kamienie. Po nich muszle.

I swoje obrazy kolekcjonuję; wszystko, co robię powoduje, że tracę głowę, popadam w niewolę pasji, obsesji, nałogu. To ostatnie słowo najlepsze, wóda i wino, papierosy, to przecież nałogi, tak samo jak dawniejsza masturbacja. Do wszystkiego się palę, wszystko mnie pali. I to jest tak: 2, 3 kamienie i zaczyna się kolekcja, 2, 3 kieliszki i zaczyna się pijaństwo, 2, 3 spotkania i zaczyna się miłość, 2, 3 obrazy i zaczyna się cykl. Bo wraz z trzecim pojawia się już automatyzm, bezwolne dokładanie do zbioru następnych okazów. One sobie mnie podporządkowują – choć wydaje mi się, że to ja je porządkuję.

Jest we mnie jakiś bezwład. Jacek Bomba[4] na spotkaniu kolekcjonerskim, które zorganizowałem w 90-tym chyba roku w Mogilanach, mówił o kolekcjonerstwie jako objawie choroby niepokoju, który każe porządkować, układać w kolekcję przynajmniej jakąś część niepokornych, rozbiegających się we wszystkie strony obiektów. Myślę, jestem pewien, że we mnie ta choroba jest. Jest przerażenie (a może porażenie?) mnogością rzeczy i nieporządkiem świata, któremu trzeba przywrócić albo nadać jakiś ład, uporządkować go, uszeregować. Szukaniem ładu świata zajmuje się filozofia. Albo szajbusy – co na jedno wychodzi.

---

[4] Jacek Bomba (1941) – lekarz psychiatrii, profesor Collegium Medicum UJ, kierownik Katedry Psychiatrii Wydziału Lekarskiego tamże oraz Kliniki Psychiatrii Dzieci i Młodzieży; uczeń Antoniego Kępińskiego i Marii Orwid, zaprzyjaźniony ze Zbylutem Grzywaczem.

Wycieczka do szpitala

Szpital Anki, sobota 17 lutego 2001

Nie pamiętam, kiedy ostatnio tak mi się noc dłużyła. A przecież skończyła się już dość dawno, tuż po czwartej, ablucjami, ekg, mierzeniem gorączki i ciśnienia. Przyjechałem tu wczoraj gdzieś w okolicach jedenastej. Rodził się zawał – już nawet malutki skrzepik wyściubił nosa. W samo południe renoirowska panienka ogoliła mi z grubsza podbrzusze, chwilę potem byłem na stole w zabiegowym. Koronarografia, balonikowanie, czyli angioplastyka. Trwało to dwie godziny, najbardziej bolały plecy i chciało się sikać. No i potem jeszcze pół dnia i cała noc bezradności. Wkładki, sączki, przylepce, rękaw do mierzenia ciśnienia samorzutnie nabrzmiewający co jakiś czas. Jest nas dwóch i dwie starsze panie. Był jeszcze jeden, ten co mnie przywitał: no to uciekł pan zawałowi. Już wyszedł.

Co będzie dalej, nie wiem, jakąś jedną tętnicę, co o 98% była za wąska, mi rozszerzyli, ale to niewiele, zbyt mało żeby mnie naprawić – więc pewnie trzeba kroić. Strata czasu, niepewność. Poza tym rozleniwiłem się, nie ból boli, tylko te wszystkie doznania okołobólowe. Jak im się nie uda, ich sprawa, ale jak się ma udać – moja. Chciałbym już.

Potrzeby: ręczniki, mokre chusteczki, dezodorant, mała gąbka albo rękawica, suszona kiełbasa, jabłka, kulki, jasny, pokrojony chleb, żółty ser, jakiś sok.

Najgorszą rzeczą w szpitalu, kiedy trzeba leżeć, jest sranie. To, co na wolności potrafi być przyjemne, przynosi ulgę bliską rozkoszy, tutaj zamienia się w katorgę. Wysiłek fizyczny, żeby wypróżnić się leżąc, klęcząc, kucając, walcząc z przeciekami, z papraniną, ze wstydem i smrodem.

Arsenał broni religijnej

Przecież każdemu jest wiadome, że to religie są sprawcami największych, masowych zbrodni, najokrutniejszych krucjat, najzagorzalszych nienawiści. Może więc, miast nawoływać do pokoju, modlić się o pokój do Boga, trzeba by się rozbroić? My, Europejczycy (i zrodzeni z nas

Amerykanie), którzy stopień naszego rozwoju duchowego uważamy za najwyższy, a chrześcijaństwo za panaceum na wszystkie dolegliwości wszystkich ludzi, powinniśmy dać dobry przykład niszcząc arsenał broni, którą posługuje się od wieków Kościół. Rzezie, i to chyba najokrutniejsze w historii ludzkości, które przez stulecia organizował Kościół, może należą już do przeszłości – ale intrygi, zabiegi wszelkiego rodzaju i w każdej dziedzinie, mające na celu poszerzanie wpływów i rozbudowę dóbr – te nie ustają ani na chwilę. Kto dał Kościołowi prawo do wtrącania się na całym świecie do polityki, obyczajów, wierzeń wreszcie, kto dał prawo do zniewalania i głoszenia na całe gardło jego słuszności, wyjątkowości ideologicznej, moralnej – kto dał Kościołowi i Muzułmanom prawo do nawracania? Kościół katolicki to armia, która sama siebie powołała, ustroiła się w mundury, pobudowała swoje pałace, świątynie i twierdze, wykupiła, wyżebrała, wykradła lub wyłudziła połowę bogactw na całym świecie i stoi na straży tego porządku, który narzuciła. Niech je sobie mają – najważniejsze jest jednak, żeby im ktoś przypomniał o obowiązku pokory, solidarności i lojalności wobec tych, których ograbili przemocą lub podstępem, tych, co są za słabi, żeby się nie dać omamić albo sami przychodzą do nich jak do wróżki albo znachora. Kościół powinien się zdemilitaryzować, zdjąć mundury, żyć wśród ludzi, ich nie wydumanym życiem. I nade wszystko nie pieprzyć o Bogu i przykazaniach, tylko najnormalniej w świecie pomagać i uczestniczyć na równych prawach. Ksiądz – nauczyciel, to samozwaniec bez kwalifikacji. Kwalifikacje w zawodzie nauczania jak żyć zdobywa się żyjąc, a księża nie żyją, nie uczestniczą w życiu, są obok życia.

Żołnierski mundur i sukienka zakonna to kostiumy mające zaświadczać – i zaświadczające – o przynależności do zamkniętej społeczności. Nawet nie w tym rzecz, że jedna i druga formacja za główny cel przyjmuje walkę – nawet gdy posługuje się (a tak się dzieje w obu przypadkach) ideologią służebności – lecz w tym, że obie (nie tylko one dwie, oczywiście) wykształcają (czynią to od tysięcy lat) swoisty język. Swoisty nie tylko w sensie semantycznym, nie tylko w retoryce – ale w stylistyce i rodzaju aktorstwa, nawet w brzmieniu głosu. Pomiędzy chamskim głosem żołnierza i uduchowionym duchownego, różnica – słyszalna natychmiast – w istocie nie jest tak wielka; w obu przypadkach nie jest to głos normalny, ludzki – lecz wykreowany, fałszywy głos kogoś, kto opiera się na tzw. określonej ideologii. Ten fałsz, emfaza,

słyszalna jest o wiele natrętniej u zakonnych. To on, sposób mówienia, który poza słowami – i ponad nimi – ma nieść znaczenia wyższe, sprawia, że nie mam wątpliwości, że usiłuje się mną manipulować, dokonać na mnie operacji zniewolenia, podporządkowania ideologii. Jeśli ktoś przemawia, recytuje zamiast mówić, to pokazuje, że nie odzywa się bezinteresownie, że coś chce załatwić, że jest wysłannikiem jakiejś ideologii, dla której chce mnie zniewolić. Wykrzyknięta komenda wojskowego i wysłodzona zachęta duchownego są tym samym, tyle że to drugie bardziej perfidne – działa nie budząc.

O molestowaniu estetycznym

Głośno ostatnio o nadużyciach seksualnych księży, rozlała się fala denuncjacji o deprawacyjno-pedofilskich uczynkach duchownych. Nie należę do tych, którzy widzieliby w tym jakieś szczególne zło. Nie, nie wydaje mi się, by środowisko duchownych było szczególnie występne, sądzę nawet, że przeciętna „występnych" postaw i uczynków w tej grupie społecznej jest niższa niż w innych marginalnych formacjach społecznych; gorzej jest chyba jednak wśród więzionych przestępców i w wojsku. Wszędzie tam, gdzie reguła więzienna, zakonna czy wojskowa czyni problematycznym lub wręcz niemożliwym normalne funkcjonowanie człowieka żyjącego na wolności, rodzi się naturalne w tej sytuacji spiętrzenie zakazów, prowadzące do gromadzenia potencjalnego buntu wobec norm. Spiętrzenie potrzeb, które nie mogą się rozładować w sprzężeniu z miłością, prowadzi do zwyrodniałych form bezmiłosnego erotyzmu.

Dbając o czystość duchową swojej trzody, terrorem wszelkiego rodzaju zabezpieczając obecność wszędzie „wartości chrześcijańskich", wpychając się ludziom do domów, grzebiąc w książkach, w łóżkach i gdzie tylko się da, nie chce sobie współczesny Kościół uświadomić, jak wielkim jest szkodnikiem w dziedzinie, którą uznał za swoją własność niepodzielną i niepodległą błędom – w kulturze. Jego posługa duchowa to molestowanie estetyczne – a co za tym idzie i etyczne – w postaci sztuki dewocyjnej, której powódź wzbiera na sile z każdym dniem. I za tę deprawację, za to molestowanie domagam się kary. Albo przynajmniej pokuty z ich strony.

Dlaczego nie lubię Jezusa Chrystusa

Nie lubię Jezusa Chrystusa, bo mnie brzydzi. Nie lubię, jak ktoś mnie brzydzi, bo mi go trudno polubić, a ja lubię – Jezu jak lubię! – lubić. Lubuję się w życiu w lubości. To wcale nie znaczy, że jak mnie ktoś nie brzydzi, to go od razu lubię, nie – ale chcę powiedzieć, że ten pierwszy, emocjonalny kontakt jest bardzo ważny. Może ktoś wygłaszać mądre i szlachetne zdania, ale jak ci coś – ja nie wiem co, jakieś przeczucie, intuicja jakaś – mówi, że coś tu nie tak, to ten mówca przepadł, to mu nie wierzysz i go nie lubisz. Jezus mnie brzydzi, bo to ni pies, ni wydra, ni chłop, ni baba. Chodził w koszuli nocnej – to pół biedy, bo wszyscy się w on czas tak nosili – ale nie wiadomo, co on pod tą koszulą miał, siusiaka czy pipkę. Jak z kimś rozmawiam, nie mówiąc już o przypadku, w którym się z kimś przyjaźnię, to muszę wiedzieć, kto to. Nie czynię różnicy między kobietami i mężczyznami w kategoriach wartości, ale ona przecież, ta różnica, jest. Istnieje w sferze emocji i myślenia i znaczy coś całkiem albo nieco innego, kiedy ci mówi bliźni, niż kiedy ci mówi bliźnia. Do słów, które słyszysz, dopowiadasz sobie inne, które wiesz. Nie dlatego, żeś uprzedzony, ale że szanujesz inność innego. Niechby tak kawka – bardzo lubię kawki – wzleciała nad łan pszenicy i zaczęła skowronić, od razu bym ją obśmiał, że cygani. Nie przestałbym jej lubić, bo ja też czasem udaję skowronka. Udawanie ptaka to ludzka rzecz; ale żeby ptak innego ptaka udawał, to tak jakby człowiek innego człowieka małpował. Nie jest pewne, czy człowiek pochodzi od małpy – ale na pewno małpa pochodzi od człowieka. Najgorszy jest taki człowiek, co udaje ptaka człekokształtnego, tj. anioła. Taki na przykład Chrystus Jezus.

Nie lubię Jezusa Chrystusa, bo miał przewrócone w głowie. Najgorsze było to, że nie miał poczucia humoru, strasznie siebie poważnie traktował i innym kazał siebie traktować poważnie. Kazał się kochać a nawet wielbić – a to paskudna cecha. Domyślam się, że on nikczemnego musiał być wzrostu, bo mali mężczyźni najbardziej się we znaki innym dają, mają kompleksy i jakoś tę swoją małość potrzebują sobie poczuciem wielkości nadrobić. Niestety nadrabiają zawsze kosztem innych. Wmawiają innym, że są wielcy i w ten sposób tych innych czynią małymi. Jezus tak był w sobie zakochany, że się za lepszego od innych miał i się bez przerwy wywyższał. Tak naprawdę, to mi się zdaje, że on był pierwszym z tych wariatów, którzy byli przekonani,

że są Chrystusem. Z czasem pojawiło się ich coraz więcej. W lżejszym wydaniu to także ci, którym się wydawało, że są Napoleonem. Albo Papieżem. Ludzi, którzy nosili w sobie przekonanie, że są wysłannikami niebios, synami Bożymi, kimś namaszczonym, przeznaczonym do niezwykłych, wręcz nieziemskich spraw, było zawsze niemało, zdarzają się i teraz i będą się pojawiali – to oczywiste. I nigdy nie zabraknie takich, którzy im uwierzą – bo to ludziom potrzebne. Rodzenie się religii w najprzeróżniejszych skalach, od najmniejszych do gigantycznych, można zobaczyć co krok – a co najgorsze, większość z nich wykształca fanatyzm, i co za tym idzie gotowość nawracania i zabijania. Przywódcy stają się pomazańcami, świętymi, tłum oddaje im chętnie władzę absolutną, ustawia na czele kościołów i armii, przypisuje siły nadprzyrodzone i boskie pochodzenie. Tak było z Chrystusem i o jego opętaniu świadczy to, że z pychą przyjmował znaki uwielbienia, że nie przeciwstawiał się im, nie protestował. Niby taki robaczek boży, ale jak mu Magdalena włosami stopy polerowała, to nie tylko te karesy przyjmował, ale bronił jej wobec pracowitej Marty, że lepszą część wybrała – wiernopoddańcze umiłowanemu świadcząc usługi. Obrzydlistwo. Samcza pogarda dla kobiet i pedalski narcyzm jednocześnie.

Nie lubię tego człowieka, bo się bezustannie wywyższał. Nawet kiedy innym nogi mył, bo robił to na pokaz. Nauczyciel, który każe się kochać, nie jest nauczycielem.

Polska

Brzydzi mnie być Polakiem. Nie dość, że nie jest mi potrzebna religia (za to nie mogę żyć bez miłości – chyba tylko erotycznej, i miłości do sztuki), to nie cierpię słowa patriotyzm. Co więcej, kiedy słyszę słowo Polska, przechodzą mnie ciarki. Chyba to nie tylko dlatego, że najczęściej je teraz słychać z ust oszołomów takich jak Lepper, Giertych i Rydzyk; każdy z nich tuż przy słowie Polska stawia imiona Chrystusa i Maryi, przy czym różnica taka, że dla pierwszego sprawy polskie to wyłącznie kwestia szmalu, który trzeba wyrwać innym i dać chłopom, dla drugiego rodzinka, a dla trzeciego sprawy polskie to interes katolików i ich Kościoła.

Bliżej mi do mądrego Żyda, Niemca, Rosjanina niż do Leppera; bliżej do światłego muzułmanina, ateisty, poganina niż do Rydzyka.

Bliżej mi nawet do światłego katolika niż do Rydzyka. Bliżej do biskupa Pieronka, do Tischnera niż do Papieża. Do żadnego z papieży nie jest mi blisko.

Pisałem już ponad trzydzieści lat temu, że łatwiej mi dogadać się z niektórymi artystami w Pekinie czy Berlinie niż z niejednym kolegą z Krakowa. I jakież znaczenie ma polskość, skoro liczy się ludzkość? Unii Europejskiej i globalizacji boją się ci, którzy myślą wyłącznie o pieniądzach, i ci, którzy myślą o Kościele w wyłącznie katolickim rozumieniu.

Warszawa

Czym Ameryka wobec reszty świata – lub co najmniej wobec Europy, tym Warszawa wobec reszty naszego kraju. Zapomina, że nie jest światem, tylko jednym z miast. Często w telewizyjnym dzienniku słyszy się, że dziś na Mazowieckiej na przykład wydarzyło się to i to – i jeśli nie podaje się nazwy miasta, znaczy to automatycznie, że rzecz miała miejsce w Stolicy. Ale mieliby ci stoliczanie trochę może nie pokory – ale kultury, by nie godzić się zbyt łatwo na takie hołdujące ich pysze postępki.

13 czerwca 2002

Niemal każdego dnia wydaje mi się, że mam coś ważnego do napisania, a że nie mam czasu na napisanie, to powinienem przynajmniej zapisać to, o czym chciałbym napisać. Skrzeczy we mnie potrzeba prowadzenia dziennika. Tylko skrzeczy, bo poza brakiem czasu brak i woli i niewiara, że uda się więcej niż kilka zdań sklecić do kupy.

Pisać mi się chce, kiedy jestem sam – czyli bardzo często. Pewnie w związku z tym najbardziej chce mi się pisać o sobie. Nie wiem, czy jestem interesujący – ale interesuję się sobą. Patrzę na siebie dość surowo, tak mi się zdaje, a najbardziej surowo na takiego mnie, jakim widzą mnie inni, którzy patrzą powierzchownie. Cierpi moja miłość własna, kiedy chwalone są te moje zalety, których nie mam. Mam poczucie, że każda niezasłużona pochwała zmniejsza szanse chwalenia mnie za zasługi rzeczywiste. Te rzeczywiste zasługi nie są wielkie, ale za to są prawdziwe. Nie wielkość zasługi, ale jej prawdziwość się liczy.

Nie ilość, tylko jakość. Nie umiem cieszyć się kłamstwem i pewnie dlatego mam potrzebę odkłamywania mnie, odsłaniania małych, ale prawdziwych moich zalet czy zasług, zasłoniętych przez wyolbrzymione, fikcyjne opowieści o nich albo im podobnych. Wydaje mi się, że kiedy rozwalę te kłamliwe budowle, można będzie dojrzeć te maluchy dobra, wartości, które, jak każdy, posiadam.

Ojciec Pirożyński. Barany i baranki

Co ma zrobić normalnie myślący człowiek napastowany przez ludzi i media myślową baraniną, wpychany w średniowieczne kategorie myślenia, atakowany widmem księdza Pirożyńskiego[5], żyjący w atmosferze powszechnie głoszonego i wyznawanego kultu jednostki, kultu, który zniszczył mu młode lata, człowiek zniewalany stadnym niemyśleniem, dławiony, jak za komuny, tradycjami inkwizycji, człowiek, który nie chce ulec lękowi przed cenzurą, tym gorszą i boleśniejszą, niż ta z lat 60.–80., że stosowaną nie przez władze, ale przez społeczeństwo z jego demokratycznymi instytucjami – głównie Kościołem, który dawno już zapomniał o tym, że jego zadaniem jest służba ludziom, a nie władza nad nimi? Co ma robić starzejący się człowiek, który stał się szczęśliwy, kiedy rozsypały się więzienne mury, i który spostrzegł tuż potem, że wzniesiono mury jeszcze szczelniej odgradzające go od świata, że znalazł się w więzieniu o regule wcale nie mniej niż za komuny surowej i nieludzkiej? Że solidarne niegdyś w walce ze złem społeczeństwo daje posłuch złu upostaciowionemu milionami wyznawców ojca Rydzyka i ojca Leppera? Jak ma się zachować, jak ma siebie zachować przed deprawacją przez niedomyślane wartości chrześcijańskie, molestowany przez kicz myślowy, etyczny i estetyczny dewocjonaliów? Jak żyć w świecie sponiewieranych wartości humanitarnych w imię wartości chrześcijańskich? Jak żyć w świecie antysemityzmu głoszonego z ambony przez głosicieli miłości bliźniego? Jak i po co żyć, kiedy jedna z oszalałych ideologii sięga po rząd dusz, kiedy mój kraj nie jest miej-

[5] Ks. Marian Pirożyński (1899–1964) – redemptorysta (podobnie jak wspominany kilkakrotnie przez ZG o. Tadeusz Rydzyk), autor umoralniających książek dla młodzieży („Baczność młodzieńcze!", „Panna chrześcijanka") oraz słynnego dzięki paszkwilowi Tadeusza Boya-Żeleńskiego przedwojennego poradnika „Co czytać?", uchodzącego dziś za symbol krytycznego prostactwa.

scem schronienia i bytowania ludzi, ale staje się własnością – jak kiedyś Partii, tak teraz Kościoła. Naród z Partią, Naród z Papieżem; nienawidzę narodu, który nie potrafi być sam sobą, ale potrzebuje idola, ideologii, żeby poczuć swoją tożsamość. Jak żyć w kraju zamkniętych okien i drzwi, w Ciemnogrodzie, który nie ma sobie równego w głupocie, gdzie nawet najmądrzejsi równają się z głupcami, żeby nie stracić aplauzu pospólstwa?

Kobiety

Tak się składa, że w pierwszym szeregu walczących o sztukę awangardową, uprawiających ją i popularyzujących, są kobiety. Dawniej była to Bożena Kowalska, smutny kapral abstrakcji najnudniejszej z nudnych i Pani Ptaszkowska, bezkrytyczna wielbicielka Kantora. Wnet dołączyła Masza Potocka ze swoją galerią, a za nią Marta Tarabuła. W „Zachęcie" Anda Rottenberg. Kariera Kozyry[6]. Związek kobiet z modą – nie tylko i nie przede wszystkim z modą tekstylną, ale z tym, co dzień niesie. Nieumiejętność myślenia perspektywicznego (w życiu to fantazja w miejsce wyobraźni), *carpe diem*[7]. Umiłowanie bezcelowych podróży. No i taniec. Zapomnienie, w sztuce dekoracja, ornament; byle rzeczywistości nie tykać. (Rozwinąć).

A tymczasem, im bardziej się starzeję, tym bardziej kobiety, te w podeszłym wieku, budzą mój podziw, szacunek i same dobre uczucia. One dojrzewają prawdziwie, dokładnie tak jak wino. Na winie się nie znam, traktuję je jak sposób na upicie się; na kobietach też się nie

---

[6] Bożena Kowalska (1930) – krytyczka sztuki, organizatorka życia artystycznego, autorka m.in. „Polskiej awangardy malarskiej 1945–1980" oraz monografii R. Opałki, H. Stażewskiego, W. Fangora i in.; Hanna (Anka) Ptaszkowska (1935) – krytyczka sztuki, współzałożycielka awangardowej Galerii Foksal w Warszawie, od 1970 w Paryżu; Anna Maria Potocka (1950) – historyczka sztuki, właścicielka, kierowniczka bądź dyrektorka licznych galerii, w tym pierwszej w Krakowie (1972) prywatnej Galerii PI; Marta Tarabuła (1958) – właścicielka znanej krakowskiej galerii „Zderzak"; Anda Rottenberg (1944) – historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka wystaw, w latach 1993–2001 dyrektorka m.in. warszawskiej „Zachęty", współinicjatorka powstania Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie; Katarzyna Kozyra (1963) – z wykształcenia rzeźbiarka, z wyboru artystka posługująca się rozmaitymi mediami, często audiowizualnymi.

[7] (*łac.*): łap dzień każdy; przekształcony z czasem w złotą myśl cytat ze słynnej Pieśni I.11 „Do Leukonoe" Horacego, tu w przekładzie Henryka Sienkiewicza.

znam – bo jakże się można znać na ludziach, też je zresztą, chcąc nie chcąc, tak traktowałem jak wino – do upicia się. Ale jest coś takiego, że się mężczyźni na stare lata zamieniają we własne karykatury, a kobiety pięknieją. Mężczyźni żyją ideami, przeważnie *ideami fixe*; kobiety rzeczywistością, karmią się naturą, jak sztuka. Sztuka wyrodnieje bez kontaktu z naturą – mężczyźni też.

Szymborska, pani Ewa Kierska, Ewa Lipko, Orwidówna, Fallaci[8]. Napisała trzeci tekst, tym razem w obronie Florencji przed antyglobalistami – ale jak zawsze chodzi o godność. (Rozwinąć).

Czytuję w sraczu albo do poduszki. Żadne z tych miejsc nie nadaje się, by zainstalować tam internet, więc muszę pozostać wierny książce i gazecie.

Czytając Poppera

„Oscar Wilde powiada: 'Doświadczenie to nazwa, jaką nadajemy błędom, które popełniliśmy'. A John Archibald Wheeler, wielki pisarz i kosmolog, pisze: 'Zadaniem naszym jest popełnianie błędów tak szybko, jak jest to tylko możliwe'. Chciałbym do tego jeszcze dodać: zadaniem naszym jest, o ile to możliwe, własne błędy odkrywać samemu i samemu na nich się uczyć."[9]

Niepewni, sparaliżowani strachem nasi uczniowie (mowa tu o szkole na Floriańskiej)[10] ociągają się z rysowaniem, pracują powoli, chcą,

---

[8] Wisława Szymborska (1923) – poetka, noblistka (1996); Ewa Kierska – patrz: szkic „Pani Ewa" w niniejszej książce; Ewelina Lipko-Lipczyńska (1913–2001) – poetka, nauczycielka, w 1968 usunięta ze szkolnictwa za walkę z cenzurą i antysemityzmem, od 1969 na emigracji w Szwecji; Orwidówna – Maria Orwid (1930–2009) – lekarz psychiatra, uczennica Antoniego Kępińskiego, założycielka krakowskiej Kliniki Psychiatrii Dzieci i Młodzieży (1978), od 2000 prowadzonej przez jej ucznia i wychowanka J. Bombę; Oriana Fallaci (1929–2006) – głośna pisarka i dziennikarka włoska, autorka słynnych wywiadów z wybitnymi politykami XX wieku, autorka m.in. „Wściekłości i dumy" oraz „Siły rozumu", ostrych pamfletów na zaborczy świat islamu.

[9] Ten i następne cytaty w tym rozdziale wzięte z: Karl Popper, „W poszukiwaniu lepszego świata. Wykłady i rozprawy z trzydziestu lat", przekład Antoni Malinowski, Warszawa 1997. Esej „Przeciwko wielkim słowom" jest jednym z rozdziałów tej książki.

[10] Prywatna Szkoła Rysunku i Malarstwa Este, której program nauczania stworzył Zbylut Grzywacz i kilka lat pełnił funkcję wykładowcy, powstała w Krakowie w 1991 i mieści się przy ul. Floriańskiej 15.

by każda linia była poprawna, prowadzą każdą powoli, starannie, gubiąc szanse na nagromadzenie błędów, bez których, gdy brak wprawy w rysowaniu, starannie narysowane wadliwe linie są błędem niereformowalnym. Trzeba rysować w sposób otwarty, szybki i energiczny; w sposób otwarty na błędy i na korektę. I ufać, że istnieje coś takiego, jak intuicja i duch opiekuńczy, który pomaga artyście odważnemu. I co równie ważne – końcowy efekt rysunku, w którym widać mnogość prób dotarcia do prawdy, będzie lepszy, rysunek stanie się – a to najbardziej w rysunkach, nawet mistrzowskich, jest fascynujące – zapisem szukania, zapisem błądzenia, zapisem energii. Błędy wyzierające spod poprawek wzmacniają ich sugestywność. W istocie nie o rysunek tu chodzi, czy nie tylko o rysunek, ale o proces, o naukę. Linie to nie odrys rzeczywistości, ale zapis ruchu oka (i dłoni, która ten ruch powtarza), zapis energii i ciekawości. „Nie wiem, spróbuję, może to tak wygląda" – tak myśleć powinien rysownik, a nie: „wiem, że to ma być tak" (ani: „nie wiem nic i nigdy się nie dowiem") . Jeśli zaczniemy od stwierdzenia, że wiemy, zamkniemy oczy i uszy na nauki płynące z natury. Trzeba stawiać jej i sobie pytania, nie udawać, że wiemy. Rysunek, obraz, to zbiorowisko wyartykułowanych pytań – ot i wszystko. Odpowiedzi rodzą się same, trzeba być tylko na ich nadejście otwartym – wątpić, sprawdzać, pytać nieustannie.

„Chorobą współczesnej sztuki i sekundującej jej krytyki jest mętność języka zarówno wypowiedzi artystycznej, jak i słownego komentarza. [to dalszy ciąg Poppera.] Każdy intelektualista ponosi bardzo specyficzną odpowiedzialność. Posiada przywilej i sposobność studiowania. Winien więc swym bliźnim (bądź 'społeczeństwu') przedstawiać wyniki swych studiów w najprostszej, najklarowniejszej i najbardziej zwięzłej formie. Najgorsze, co intelektualiści mogą robić – grzech przeciwko Duchowi Świętemu – to pozować na wielkich proroków i epatować swych bliźnich tajemniczymi filozofiami. Kto nie potrafi mówić prosto i jasno, ten powinien milczeć i pracować nadal, aż będzie mógł tak uczynić". (Karl Popper – „Przeciwko wielkim słowom").

Zastrzyki

Te moje notatki do notatek są jak zastrzyki, które powinny być domięśniowe, ale stają się podskórnymi. Brak mi czasu, woli czy czegoś

tam jeszcze (nawet i tego nie chce mi się sformułować), by wbić igłę głębiej. O zastrzykach dożylnych nawet mi marzyć nie przystoi – do tego trzeba pewnego oka, pewnej ręki, sprawnego mózgu. Trzeba być pisarzem.

Powroły

Z przyjemnością się dzisiaj obudziłem rano. Pierwsza myśl, kiedy się budzę, to ta, czy już można wstawać, czy tylko będzie sikanie i powrót w niebyt. Cieszy mnie, kiedy sprawdzam na zegarku, że już nie muszę spać. Lubię żyć, lubię się budzić. Od jakiegoś czasu ustabilizował mi się sen: potrzebuję go 5–6 godzin niezależnie od pory zasypiania. To już nie jest, co prawda, takie radosne budzenie się jak kiedyś, ale jednak ulga, że mam ją już za sobą, tę niejasną formę istnienia. Kładę się spać ufny, że zasnę. Zawieram pakt z ciałem, poduszkami, kołdrą – i udaje się. Rano zawsze na mnie coś czeka ciekawego, choć czasem nie najprzyjemniejszego. Jesienią, u progu zimy to nieco trudniejsze, stąd niepewność, czy już – bo jest ciemno. Latem łatwiej, są ptaki, bywa słońce, powietrze zza okna. Najlepiej wstawać o szóstej, stąd kłaść się koło północy; na szczęście bywam śpiący coraz wcześniej.

To, wbrew pozorom, wcale nie taki znów błahy temat, sen.

Złość, złość na Polaków, na polityków, na księży i Kościół, na kulturę, która psieje, na głupotę i chamstwo, prostactwo. Słowem znaki mojego starzenia się i coraz większa niecierpliwość, niechęć do pertraktacji ze światem, chęć robienia swojego. Adam[11] poszedł na emeryturę, wcześniejszą, w moim wieku. Nie mógł się dogadać już prawie z nikim, świat go bolał. Mam złość na byłych kolegów kamieniarzy, którym, czego nie brałem pod uwagę, cały czas o szmal chodziło, a ja, naiwny, myślałem, że nie tylko. Złość na Wacka, który całkiem się rozsypał, strzępy z niego zostały, wyszedł zeń cham i prostaczek, tchórz przy tym i pyszałek za sprawą kompleksów, co go duszą. Mistyfikator.

Dziś kilka godzin w muzeum, przy kamieniach. Sobota, dużo dzieci z rodzicami, babciami. Ileż one mają ciekawości dla świata, ile za-

[11] Hoffmann.

chwytu! Wrzeszczały z przejęcia wniebogłosy, ale jakoś mi to nie przeszkadzało, bo moją nagrodą było uczestniczenie w czyjejś radości.

ostatni dzień 2002

Trzeba by wreszcie czym prędzej zapisać rozmowę z Joanną[12] o nieobecności polskiej sztuki w świadomości ludzi Zachodu. To, o czym przychodziło nam rozmawiać w muzeach tam i tutaj. Teraz, szczególnie w przedunijnym pyskowaniu, warto uświadamiać i ten aspekt: że to jedyna droga, żeby z czasem, nie na zasadzie łaskawego zauważenia, ale obowiązku, zmuszeni byli zauważyć i wchłonąć to, co istotne w naszej sztuce.

(...)

20 lutego 2003

Od wczoraj depresja. Uświadamiam sobie, że powoli nic mi nie zostaje. Mam się za osobę, która chciała zawsze mieć wiele – ale równocześnie, może w ramach ukrywania tej słabości, może w poczuciu, że mam wiele i wiele mogę sobie wybaczyć – nie umiałem dbać o „dobra powszechne", takie jak Bóg, Ojczyzna, Rodzina. Wbrew pozorom, w przyjaźniach też niezbyt jestem wierny, raczej jestem do nich zaganiany. Małżeństwa się rozlazły. Kamieni się pozbyłem[13]. Malarstwo zaniedbałem. Do tylu rzeczy się zapalałem i nic po nich nie zostało trwałego, wszystko odpłynęło z czasem. I nadal nie potrafię się przymusić do dbałości o to, czego resztki jeszcze mi zostały. Wydawało mi się, że mam swój, wystarczający światopogląd odporny na braki w postaci trzech pierwszych, z dużych liter pisanych, haseł. Ale on byłby wystarczający, gdybym nie stracił malarstwa – a właściwie jego istotności. Bo z uczestniczenia nim, choćby w „życiu artystycznym" też zrezygnowałem. I może rzecz w tym, że brak mi tego, czym byłem karmiony przez lata: rozgłosu. Posiadając go, mogłem sobie pozwalać na lekceważenie tego, o co zabiegali inni – akceptacji. Nauczyłem się lekkomyślnie „być przeciw" i w tej postawie (jeśli nazwać to postawą),

---

[12] Boniecką, współautorką cyklu „Rozmowy przy obrazach", publikowanego w „Przekroju" w latach 2000–2001.

[13] W 2002 darowuje swoją ogromną i fachowo usystematyzowaną kolekcję minerałów i skamieniałości (ok. 3000 obiektów) Muzeum Przyrodniczemu w Krakowie. Kolekcja nosi tytuł „Rozmowa z kamieniem" i jest dedykowana poezji Wisławy Szymborskiej.

nie w poszukiwaniu wartości i „myśleniu pozytywnym" znajdowałem pozorne spełnienie. W przekorze. Lekce sobie ważyłem tych, którzy mnie nie lubili, nie chciałem ich racji uznać, sądząc, że się mylą, że kierują się złymi intencjami, zawiścią; moją czujność usypiali przyjaciele, którzy mnie zawsze rozpieszczali. To, co zostało, to ich wybaczający i akceptujący – w imię dawnych wartości – stosunek. Te wartości topnieją, odchodzą w zapomnienie, nowych nie przybywa. Wszystko, co robię, jest oceniane w świetle zasług dawnego Zbyluta, zasług, do których nie dokładają się nowe. Malowanie od długiego czasu stało się błahe i choć sobie zezwalam na takie prywatne, nic nie chcące znaczyć malarstwo, to wiem, żem zdemobilizowany i niewiele się w obrazkach przydarzyć może. Gdybym malował tak często i intensywnie, jak przydarzyło mi się rysować kilka lat temu, może by to jakoś zaowocowało, może gdzieś by mnie poprowadziło – ale z takimi kilkutygodniowymi, a nawet kilkumiesięcznymi przerwami, na nic nie można liczyć.

23 lutego 2003

Zrobiłbym sobie piękny prezent, gdyby udało mi się napisać i wysłać te wszystkie listy dziękczynne, które od dawna mam zamiar napisać. Do tych ludzi, dzięki którym żyłem, jak żyłem, tych, którzy mi życie ubarwili, uczynili sensownym. To niekończąca się lista i czas ją otworzyć, bo czasu coraz mniej.

11 marca 2003

Tak, podoba mi się to, co napisałeś o malarstwie, o tym, że jego cały czar w jednoczesności, w trwaniu poza, czy ponad czasem. Nieprawdą jest to, co malarzom imputujesz – że marzą o ożywieniu namalowanych przez siebie scen. One się rodzą z życia, ale marzeniem malarza – tak mi się zdaje – jest ich zapisanie, nabicie na entomologiczną szpilkę, a nie przywrócenie w sferę życia. Nie wiem, skąd wziąłeś to swoje „podobno". Używam takiej perswazji czasem korygując czyjś rysunek: wyobraź sobie, że to, co narysowałeś, schodzi z papieru i idzie ku tobie. No, ale to tylko dla wyostrzenia widzenia. (Nie pamiętam, do kogo to pisałem – maj 2003.)

(...)

1 maja 2003

Uskładało się myśli, tematów dużo i chciałoby się je zapisać – bo cały czas w pisanie, składanie słów i zdań wierzę najbardziej; one naj-

bliższe materii myślenia. Nie materii przeżywania – tę trzeba by sposobem malarskim próbować wyrazić, ale to nie takie proste, ona sama by się w malowaniu zawarła, gdyby je uprawiać wytrwale, nie myśląc o myślach, lecz o obrazach.

Jakie to myśli? Jak zwykle o kobietach, tych moich i tych w ogóle, o miłości, miłosierdziu i prostytucji. Myśli o malowaniu moim – gorzkie myśli – nie, że złe, ale że błahe. O świetnym artykule pani Taborek z Łodzi[14] o czasach w moim malarstwie zapisanych sposobami lichymi malarsko, ale za to pobudzającymi do myślenia o stanie sanitariatów w PRL-u. O mojej dydaktyce na scenografii, gdzie na żywo mogę mierzyć puls budzenia się (lub nie) potrzeby sztuki i malowania w duszach dziewczyn. I z powrotem o dziewczynach, ich pępkach kraszonych świecidełkiem i obnoszonych ulicznie, ich komórkach audialno-oralnych, wibratorach górnych dróg moczopłciowych, o ucieczce kultury od kultury, o stosunkach europejsko-amerykańskich w związku z iracką wojną. I znów o pornografii, moim malowaniu, o tym, czy jestem anty, czy feministą, o poczuciu, że jestem wreszcie wolny, czyli bliski prawdy. I o tym, że to nic nie znaczy dobrego – a mogłoby, gdyby kształtujące się myśli uformować, nie ulegając presji formy, która rada by zawładnąć tokiem myślenia, i z którą trzeba paktować, bo bez niej ani rusz. Gdzieś zasłyszane zdanie – porzekadło: „jeśli nie walczysz o coś, zginiesz za nic".

3 maja 2003

Na wystawie Makowskiego[15] w Narodowym. Nigdy go nie lubiłem szczególnie, ale poszedłem w nadziei, że się czegoś o swoim malowaniu dowiem. No i dowiedziałem się, że jest to malarz jeden z najbliższych mi. Umarł młodo, pięćdziesiątka. Kilka razy zmieniał skórę – i to kompletnie, nie na nieco inną, ale przeczącą poprzedniej. Zaczął od pięknych, na poziomie Stanisławskiego (którego był uczniem) pejzaży. Imitował go – a później zupełnie innego, kategorycznie innego, anty-

---

[14] Prawidłowo: Agnieszka Gralińska-Toborek, Tomasz Toborek, „Ciało kobiety, na którym zapisuje się życie. O wizerunku kobiety PRL-u w sztuce Zbyluta Grzywacza", w: „Niebem i sercem okryta. Studia historyczne dedykowane dr Jolancie Malinowskiej", Toruń 2002.

[15] Wystawa obrazów Tadeusza Makowskiego (1882–1932) miała miejsce w krakowskim Muzeum Narodowym, marzec–maj 2003 roku.

malarskiego Puvisa de Chavannes[16]. To już chyba w Paryżu. Tamże popadł w kubizm. Stylizacja, kubistowskie ciosanie. Potem nagle stał się malarzem naiwnym. W treściach (dzieci, scenki wiejskie, kwiatki w wazonach) i sposobie malowania dziecinnym, najprostszym z możliwych, bez żadnych efektów pikturalnych – najwyraźniej malarstwem naiwnym urzeczony przymierzał się do niego. Na dwa sposoby: jeden to sielskie, mdłe w kolorze obrazki – dzieci, martwe natury; drugi to gęste, mroczne w kolorze pejzaże z postaciami wieśniaków – jak boki zdobionej chłopskiej skrzyni, jak Niko Pirosmaniszwili. Coś z dziecka, coś z Celnika, coś z małych Holendrów i z Brueghela[17]. Takiego go zapamiętałem z lektury jego „Dzienników" gdzieś na pierwszym roku Akademii, wtedy, kiedy zainteresował mnie kubizm i kiedy – już na drugim – malowałem werniksem w ziemistych gamach kubizowane martwe u Krchy. Pachniało.

I wreszcie, pięć lat przed śmiercią w jakiś sposób to wszystko połączył. Wygląda to na jeszcze inne, kolejne wcielenie – ale jest sumą naiwności i wiedzy, smaku kolorystycznego – ziemie i błękity, materii chropawej. Ryzykant. Z całą rzetelnością i samozaparciem (jak u młodego) rzucił się na jeden pomysł. Nie bardzo mi się on podoba – no, może z kilkoma wyjątkami – ale zdumiało mnie, jak potrafił być tak wolny, niezależny, nie dbający o własny wizerunek. No i w tym ta nauka.

5 maja 2003

Przeczytałem drugi odcinek opowieści o Bonieckim, redaktorze „Tygodnika Powszechnego"[18]. W zasadzie nic nowego w tym, że intelektualne środowiska – w tym także związane z Kościołem czy tylko z katolicyzmem – budzą nienawiść prostaczków od plebana. Jedno

---

[16] Puvis de Chavannes (1824–1898) – francuski malarz symbolista.

[17] Niko Pirosmaniszwili (1862–1918) – najsłynniejszy gruziński malarz naiwny; Henri (Celnik) Rousseau (1844–1910) – francuski malarz naiwny, przyjaciel impresjonistów; „mali Holendrzy" to określenie XVII-wiecznych malarzy martwych natur i scen z życia codziennego; Pieter Bruegel (ok. 1525/30–1569) – zwany Chłopskim, malarz niderlandzki, twórca scen codziennych i rodzajowych w stylu realistyczno-groteskowym.

[18] Chodzi zapewne o dwuodcinkowy esej Magdaleny Grochowskiej „A rzeka zmienia swój bieg" (o ks. Adamie Bonieckim), publikowany w „Gazecie Wyborczej" 19 i 26 kwietnia 2003. Przedruk w: M. Grochowska, „Wytrąceni z milczenia", Warszawa 2005.

natomiast mnie uderzyło, ten mianowicie fragment, gdy mowa o latach siedemdziesiątych, kiedy to usiłowano wcielać ducha soborowego, „rozjaśniać" i odczarowywać Kościół i wiarę – i wtedy w Polsce padały argumenty, że nie pora na to, bo trzeba w jedności, nic nie zmieniając, stać murem przeciw komunie. Przypomniało mi to własne doświadczenia z językiem sztuki: nie pora zajmować się nim, bo trzeba go do walki używać. Teraz szukam go bezskutecznie gdzie popadnie i podobnie szukać trzeba (niestety też bezskutecznie) dróg i sposobów na przewalczenie ciemnoty, która się w Kościele zalęgła – a plony zbiera Rydzyk – bo takie właśnie postawy i metody rozpleniły się w wyniku tych, sprzed trzydziestu lat, nawoływań do oporu przeciw nowemu. Trzydzieści lat straconych, więcej niż jedno pokolenie ogłupione i to niebezpiecznie ogłupione, w niebezpiecznej chwili się ta głupota może objawić i zemścić. Jeśli ktokolwiek poniesie winę za porażkę w referendum [unijnym], będzie to Kościół i ni mniej, ni więcej, tylko Wyszyński i Papież. Pierwszy być może nie mógł unowocześnić myślenia w Kościele; drugi może, ale nie chce. Mówi szyfrem, nie potrafi z siebie prostych słów wydusić, grzeszy przez zaniedbanie.

A prawdę trzeba głosić i o nią się bić bez baczenia na taktykę, której efekty z czasem obracają się same przeciw sobie.

10 maja 2003

Wczoraj z Joasią na „Monologach waginy" w STU[19]. O waginie można by – i trzeba – o wiele więcej. Jest w spektaklu o gwałcie – nie ma o prostytucji.

12 maja 2003

Od kilku dni przemalowuję kilkanaście dawniejszych obrazków. Do przemalowania jest jeszcze ponad trzydzieści.

Wczoraj, w niedzielę, coroczna procesja z Wawelu na Skałkę i z powrotem. Szedł Glemp Uszatek, Macharski. Lubię procesję Świętego Stanisława jak wszystko, co z dzieciństwem związane. Bicie dzwonów, tato od rana sposobiący okno na wzór ołtarza: kilim wełniany z łóżka albo zielona kapa jak język wywalona przez okno, fotografia głowy Madonny z młodzieńczej Piety Michała Anioła w złotej ramie na drucie

---

[19] Głośna sztuka Eve Ensler „Monologi waginy" w reżyserii Piotra Jędrzejasa miała premierę w krakowskim Teatrze STU w kwietniu 2003.

zwisająca pod parapetem, po bokach flakony z bukietami bzu i jakichś białych kwiatków (lewkonie, lwie pyszczki?), może świece. No i my: cztery głowy znad bukietów, uczesane, umyte; szkoda, że nie mamy takiego zdjęcia. W czasach stalinowskich procesja chodziła bokiem, Paulińską, Augustiańską, z Gomułką wróciła na swoje miejsce. Ale odpusty były nieprzerwanie. Korkowce, kolorowe piłki na gumkach, fotograf z planszą z namalowanym samolotem i otworami na głowy, gipsowe figurki, które można było wygrać na loterii.

Technika poszła naprzód, procesja jest zradiofonizowana podobnie jak pielgrzymki do Częstochowy – wzdłuż kolumn zakonnic, żołnierzy, strażaków, Maltańczyków, dziewic i Krakowiaków kroczą młodzi ludzie z megafonami podpiętymi do kabli. Megafony wyją, piszczą, rzężą pieśniami nabożnymi, litaniami, jest egzotycznie jak w jakiejś wiosce hiszpańskiej, folklor taki sam jak Wianki, topienie Marzanny, Lajkonik. Jest maj, jest pięknie. Nawet wczorajszy deszcz nie przeszkodził. Jedyne co przeszkodziło, to nie słyszana jeszcze piosenka maryjna, w której refrenem, poza różnymi cudownościami Maryi, wynoszona jest jej nienaruszoność. Panno nienaruszona módl się za nami. Uszom nie wierzyłem. Przywykłem do Czystej Maryi, nawet do Przenajczystszej – ale żeby nienaruszona? Z jakiego języka, jaki tuman przetłumaczył tą nienaruszoną (*intacte*?). Ruszać, ruchać to słowa używane nagminnie – bardziej dowcipni mówią o „używaniu" (umyj sie, bede cie uzywoł) kobiety. Czy za rok usłyszę Panno Nieużywana, módl się za nami?

Już ta przenajczystsza mi się nie podobała, bo obelżywa dla kobiet, czyli dla nas wszystkich, tym, że każe normalne kobiety widzieć jako brudne, czyli paskudne albo nieczyste, czyli podejrzane o kontakty z siłami nieczystymi. Miłość jest siłą nieczystą – czyli nienawiść czystą? Przecież nie o to wam chodzi. Chodzi wam o sprawy ważne, ale nie macie odwagi – nie macie zaufania do ludzi, miłości do ludzi – żeby poprzestać na czystości, na wzniosłości miłości. Tam, gdzie panuje niepewność, gdzie brak jest domyślenia, pojawia się dogmat. Tak ma być, to jest nienaruszalne, to jest dogmat. Masz wierzyć i głosić albo cię spalimy. Przypierdolimy ci. Już jesteś martwy – mówiąc językiem westernu albo jego blokersowej wersji. Z homoseksualizmu Chrystusa ci niespełnieni samcy, co ani mężczyzny, ani kobiety w sobie nie potrafili zaakceptować, wywiedli dogmat czystości, nienaruszalności Maryi. Brzydzi mnie religia oparta na lęku, na nienawiści do ciała, do miłości. Ci, co kochać nie potrafią, czyli najciężej chorzy na duszy i ciele,

snują swoje marzenia o miłości, bez której żyć się nie da, opiekują się trędowatymi, przekładają swoją nieumiejętność prawdziwej miłości na jej ekstrema, ratują siebie przed pustką i za to wyniesieni bywają na ołtarze. Trza uświęcać nieudaczników, ale nie godzi się potępiać tych, co posiedli, od Boga daną, umiejętność kochania. Dla was to jest brukanie kobiet – ale zapytajcie, pyszałkowie, kobiet, czy rzeczywiście czują się brukane w objęciach miłośników, czy rzeczywiście czują się przenajbrudniejsze. Pytajcie więcej, miast głosić, pytajcie, bądźcie ciekawi świata. Cóż to za religia miłości, która miłość wypiera, usprawiedliwia ją – jakby miłość wymagała usprawiedliwienia – instytucją małżeństwa? O sakramenty wam chodzi, sakramenckie pyszałki, o szmal, bo za sakrament się płaci? Otrząśnijcie się ze średniowiecza, rozbierzcie się z sukienek zakonnych, które kosztowniejsze są niż dżinsy i t-shirty z ciuchów na wagę. Zdemilitaryzujcie się, nie róbcie ludzi w konia.

niedziela, 25 maja 2003

Od jak dawna myślę o napisaniu tego, co myślę o sztuce Nowosielskiego i pokrewnej mu – Wróblewskiego, która wywiodła się ze sztuki Ewy Kierskiej, jej uczciwości i dziecięcego zdziwienia? To ona, moim zdaniem, dała tym chłopcom odwagę, dodała impulsu, by być wiernym dziecięcej odwadze i prostocie. Była (jest) piękną kobietą, co zniewala mężczyzn, mąż jej się trafił z antypodów, tak trzeba, ale ci dwaj, odrzuceni, poszli za nią w sztuce, można by powiedzieć, że jej się chcieli przypodobać, inaczej nie mogli, potem zapomnieli, jeden (Wróblewski) w neobarbarzyństwie się chowając, drugi (Nowosielski) w infantylizmie ikony – ale w obu przypadkach Kierska jest w tle. I to, co w jej sztuce istotne: dziecięctwo, uczciwość, prostota, naiwność. Ja w ogóle myślę, że kobiety zapładniają mężczyzn, nie odwrotnie. To znaczy jest odwrotnie, ale coś za coś, duchowość z kobiet się bierze, z ich przyzwolenia albo odrzucenia, ale zawsze z inspiracji – a potem już chłopcy oblekają to w ciało, mądrzą się, szukają uzasadnień. Ale w kobiecie się rodzi. Ona jest od tego, żeby rodzić. Oni to wyjmują, czynią swoim, pchają w dziedzinę ducha i myśli, robią na tym karierę.

Sztuka Hoffmanna jest inna, męska z krwi i kości, odporna na kobiecość; Nowosielski i Wróblewski poszli na lep kobiecodziewczęcości.

I tak to już jest, że tak jak dziecko jest wspólnym tworem kobiety i mężczyzny, tak twórczość artystyczna, naukowa i wszelka inna przez mężczyzn popełniana i firmowana jest wynikiem spotkania (albo

niespotkania, ominięcia) kobiety z mężczyzną. Nie ma tworów jednopłciowych tak w sferze ciała, jak i ducha, wszystko początek ma w płciowości. Dlatego sztuka kobiet, feministek, jest kaleka, bo w samotności, w zaparciu się związków ze światem mężczyzn powstaje – a sztuka prawdziwa, sztuka mężczyzn pełna jest rytmu, kontrastu i harmonii, bo ze spotkania obu płci powstaje. I nie ma na to innego sposobu.

26 maja 2003

Z dumą i impetem wyliczałem przed laty dziewięć rodzajów sztuk, których nienawidzę, których za sztukę nie mam. To były (nie wiem, czym spamiętał): sztuka dzieci, naiwna, ludowa, schizofreniczna, kobiet, prehistoryczna, chińsko-japońska, afrykańska... no i masz, osiem zostało, może dziewiąta była marsjańska – ale tym, co je łączy, jest automatyzm, ornamentalizm, brak kontrastu i roli umysłu.

A teraz się za tymi sztukami w sobie rozglądam i kiedy znajduję, to się raduję. Stąd moja do Nowosielskiego niesłabnąca dewocja – bo to niekłamana sztuka. I choć nadal nienawidzę, zapieram się jak pies na smyczy, co go pani (sztuka) ciągnie tam, gdzie ją ciągnie (do muzeum), to wyłapuję w sobie dziecko, kobietę, Chińczyka i Neandertalczyka i chwalę sobie ich w sobie obecność. Bo wtedy wiem, że choć sobie kłam zadaję, to jakąś inną prawdę odkrywam i ta inność mnie cieszy – swojość mi nieswoja, obrzydła do znudzenia i nierozwojowa. To obce, nie wiem, czy rozwojowe, ale lepsze niż to, co wiem, że nie.

Strasznie skrzypią w nocy te moje podłogi i szafy. Nie, nie boję się, ale mi one otwierają pamięć i wyobraźnię. Jakby ktoś tu był, nie był.

Jak łyżką w scukrzony miód zagłębiam się w pamięć, co mi ni stąd ni zowąd w dzień majowy, upalny, każe zobaczyć grudzień '81 i opisać inny, mroźny, nie dzień, ale noc z 12 na 13, dziwną noc, jedną z ważniejszych w moim życiu (choć to zaledwie wiem, nie odczuwam) – jak się okazało po czasie – dziwną na tyle, że choć wiem, żem ją powinien opisać, to wiem też, że jak opiszę, to tę dziwność niedopo- i nieopowiedzianą diabli wezmą, bo się wpisze opisem w faktografię i opuści wygodne miejsce we wspomnieniach, przestanie być moim pamiętaniem i przylgnie do wspomnień kombatanckich, stanie się materiałem historycznym, przestanie czarować niepowagą, stanie się poważna, bo dokumentem się stanie. Ale co mi tam, potrzebą pisania gnany napiszę. Nie wiem, czy napiszę do końca, bo to długie – ale przynajmniej zacznę.

No więc siedziałem, stałem w pracowni na Białoprądnickiej, coś chyba malowałem, nie wiem co, wybierałem się, ociągając, na Kmiecą, do domu, do Teresy, odkładałem wyjście, ale byłem już gotów, miałem w plecaku puszkę z tytoniem i wyprane skarpetki. Było zimno i kiedy myślałem o tym, ile mnie czeka do przejścia (Pleszowska, Opolska, Krowoderskich Zuchów, Łokietka, wiadukt, Wrocławska), to odkładałem to wyjście, zwlekałem. Mój czarno-biały telewizor, Ametyst, pokazywał jakiś przenudny rumuński film o jakimś rewolucjoniście, którego łódką gdzieś wieziono, a potem się znalazł w celi pustej i się po kątach smędził i o niczym to nie było i się w kaszy ekranu rozmyło, zanikł program, ale to było tak, jakby ten film nadal był, zgasiłem, niech się nie męczy, żadna strata, choć niewyraźnie jakoś i wtedy usłyszałem dzwonek w drzwiach. Plum, plum. Weszło trzech mężczyzn. Jeden był milicjantem, dwaj w cywilu. Milicjant pokazał jakąś kartkę. Starałem się ją przeczytać, ale mi nie szło. To była jakaś decyzja o internowaniu mnie do zakładu karnego w Ruszczy, ale ta Ruszcza była przekreślona i dopisany był Nowy Wiśnicz. Nie wiedziałem o co chodzi, byli sympatyczni, wyglądało na to, że speszeni, też nie wiedzieli o co chodzi, powiedzieli tylko, że mnie zawiozą tam, gdzie się wszyscy dowiemy w czym rzecz. Byłem speszony, zdziwiony, było kulturalnie, oficjalnie, towarzysko i prywatnie, powiedziałem, że muszę do domu, do żony, powiedzieli, że zawiozą, że oczywiście, że tak nie można, że trzeba się opowiedzieć, żeby wiedziała co i jak. No i poszliśmy i oni w windzie się tłumaczyli, że nic nie wiedzą i wsiedliśmy do samochodu i pojechaliśmy na Kmiecą i powiedzieli, żebym się pospieszył, bo czasu mało. Było tak gdzieś po pierwszej, wszedłem i pokazałem tą kartkę Teresie i ona, mądra, powiedziała, że idę do więzienia i zrobiła mi kanapki z wędliną na kartki do papierka. Chyba to ona jednak dała mi te skarpetki, popatrzcie, jakie te kobiety sprawne i mądre. Kiedy tak sobie rozmawialiśmy, milicjant dzwoni do drzwi i mówi, że trzeba iść, że nie powinien mi był dawać tej kartki i że w ogóle trzeba się śpieszyć, że trzeba się żegnać. Dała mi szczoteczkę do zębów i się pożegnaliśmy, ja w niewiedzy i nerwach, ona w nerwach i wiedzy jakiejś tajemnej – takie one są, te one – a oni głupi, ja w każdym razie kompletnie. Na Szerokąśmy[20] przyjechali i tam mnie w tygrysówkę wprowadzono. To taka klatka z grubych

[20] I Komisariat MO (obecnie Policji) mieści się w Krakowie przy ul. Szerokiej.

rur dla niebezpiecznych. Było już dużo ludzi, mężczyzn, atmosfera była swojska jak jakiś wyjazd na obóz albo co. Wszyscy mieli głównie szczoteczki do zębów i tubki z pastami – to okazało się najważniejsze. Każdy był z każdym na ty, bo co tu po panowaniu. Mnie i jeszcze trzech innych wywołano pierwszych i pojechaliśmy w długą podróż nie bardzo wiedzieć gdzie. Był Boguś Sonik[21] – jak się okazało wiceprzewodniczący Regionu Małopolski „Solidarności", Robert Kaczmarek[22] – szef informacji tegoż, Olek – zabij mnie, nie pamiętam nazwiska – szef KPN-u w krakowskich tramwajach bez zębów. Ten Olek. I noc, iśmy nią jechali, aż oni zgłodnieli, ja też. Się przydały te Tereskowe kanapki, oni tylko te szczoteczki dostali na po jedzeniu. Baba babie nierówna. Wprowadzono nas do więzienia, kazano się ustawić w szeregu. Stanęliśmy jeden przy drugim w czterech. Powiedziano nam, że jeszcze nie wiedzą, jak nas traktować. Że nie jesteśmy aresztantami, tylko internowanymi, że się wyjaśni dopiero, co to znaczy i jak nas należy traktować. Na razie na wszelki wypadek zapytali, czy mamy przy sobie coś ostrego, bo trzeba zdać. Robert powiedział, że mamy szpilki od solidarności w klapie, to go zrugano, że co wy tu jakieś żarty. Ja się przyznałem, że mam scyzoryk marki Laguiol, no to mi go wzięli. Sikać mi się zachciało, zapytałem gdzie toaleta, zaprowadzili mnie i jakem sikał, jakiś mały mnie przez drzwi poprosił, żebym do tego scyzoryka w depozycie napisał dane właściciela, żeby się ten scyzoryk nie zgubił, to napisałem Zbylut Grzywacz na bilecie tramwajowym, bom innego papieru nie miał. Pomyślałem – fikcja, jakieś strzępy złudnej rzeczywistości w tym kompletnie nierealnym świecie. Ale nie miałem racji, bo kiedy po dwóch tygodniach wychodziłem z więzienia nie wiadomo gdzie – do innego, na wolność, na rozwałkę – tom usłyszał za sobą w korytarzu biegnącego tego małego i jego zadyszany głos: czy pan Grzywacz, to pana scyzoryk. Im go dostał z powrotem.

---

[21] Bogusław Sonik (1953) – działacz ruchu niepodległościowego w latach 70. i 80., od 1983 na emigracji we Francji, 1990–1996 dyrektor Instytutu Polskiego w Paryżu, po powrocie do Polski dyrektor Biura Festiwalowego „Kraków 2000", od 2004 poseł do Parlamentu Europejskiego.

[22] Robert Kaczmarek (1947) – inżynier, działacz opozycyjny, przewodniczący „Solidarności" Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, od 1983 podobnie jak Sonik we Francji, pracownik naukowy Wyższej Szkoły Elektrycznej w Gif-sur-Yvette, dr hab. Uniwersytetu P.M. Curie w Paryżu.

Rozprowadzili nas po celach, nie pamiętam, ale chyba przepraszali za prowizorkę, nie jesteśmy przygotowani, przykro nam za niewygody, ależ nie ma za co, dziękuję, dobranoc. W celi było zimno po skurwysynu. Na środku łóżko wcementowane w podłogę, do ściany przykręcony spuszczany blat stołu, podniosłem, szary koc, u sufitu piętnastka, na wprost oczu judasz, nie pamiętam, czy ktoś zaglądał, trochę strasznо było, że Ruscy wejdą i rozwalą, się człowiek naoglądał, nasłuchał. Kibel, kubeł na sranie i sikanie i wtedy sobie zdałem sprawę, że mam w chlebaku Gołomsztoka „Sztukę totalitarną"[23] w samizdacie, com ją na strajk do Akademii miał przygotowaną na poniedziałek, i że trzeba ją zlikwidować i ją czytałem notatki robiąc, pracowitą miałem noc i com przeczytał, tom targał na strzępy, częścią się podtarłem, Hitlerem i Stalinem, klapą przykrywając w nadziei, że nikt ich z gówna nie wygrzebie, alem pewności nie miał, strach mnie oblatywał. Próbowałem zasnąć, ale mi nos marzł i nijak mi do snu było, ale gdyby mnie ktoś zapytał, czy się bałem, to nie. Jakieś to dziwne było bardziej niż straszne. Nawet narysowałem martwą naturę ołówkiem, bom sobie uświadomił moją misję historyczną: artysta w pierdlu. Poczułem się artystą jak nigdy przedtem. I nigdy potem.

Rano dostałem kawałek chleba i ćwiartkę kostki margaryny tak zamarzniętej, żem ją zębami próbował z tym chlebem zjeść, ale mi nie szło, sypała się po podłodze, tom dał za wygraną. Kazali wyjść i poprowadzili do innej celi, gdziem z radością zobaczył kumpli sprzed nocy: Bogusia, Roberta i Olka. Wszyscy przeżyli.

Jejku, jak było ciepło w tej celi! Zaraz się Robert i Boguś ułożyli na pryczy piętrowej w pozach sansowinowskich, jak Zygmunty w Zygmuntowskiej na Wawelu[24]. Skądś się szachy wzięły, klimat się zrobił świąteczny, ogień buzował, chyba już się wtedy dowiedzieliśmy, że jest stan wojenny. Zdziwiło mnie, że nie wyjątkowy, tylko od razu wojenny, bo co to za wojna, wydawało mi się, że wojna to z obcym, a tu obcych nie ma. Wnętrze było gotyckie, niskie, białosklepienne, można by

---

[23] Dokładnie: Igora Gołomsztoka „Język artystyczny w warunkach totalitarnych" w przekładzie Adama Mazura (Andrzeja Drawicza), wydany na prawach samizdatu przez warszawską Niezależną Oficynę Wydawniczą w czerwcu 1980.

[24] Poza sansowinowska (nazwa od renesansowego rzeźbiarza włoskiego Andrei Sansovina) dotyczy rzeźby nagrobkowej: leżąca uśpiona postać wspiera się na jednym łokciu, druga ręka spoczywa swobodnie wyciągnięta wzdłuż ciała.

spędzić tu resztę życia. Jak prędko można się adaptować! Może to te zakonnicze miazmaty?

I znów nas przeniesiono, po dniu spędzonym w spokoju i ciszy. Po pięknym dniu bez dziennego światła. Duża sala z wieloma pryczami, jak zagracona sala gimnastyczna. Jest nas ośmiu. Nie pamiętam tej drugiej czwórki. Pamiętam nieufność, która się jednak obudziła. Z okien naprzeciwko wstrzelono nam karteczkę, że oni, kryminalni są z nami, politycznymi, że nas witają i zakładają „Solidarność" więzienną. Że są bliscy. Poczułem się bliski kryminalnych – też ludzie. Przecież ja się trzymam tylko dzięki strachowi, bogać tam etyka, dziw bierze, żem nie w mamrze. Jak oni to sprytnie wstrzelili. Już się Olek bierze za konstruowanie katapulty: doniesie nie doniesie przez podwórko. Ale klawo, zaczyna się konstruowanie cywilizacji. Robert marzy o czekoladzie. Mówi: Za tabliczkę czekolady wyśpiewam wszystko, powiem co chcą, wydam was. Czekolady chcę. Mamy już jakiś status, nikt nie wie jaki, ale książki z biblioteki więziennej dozwolone. Bierzemy (nie pamiętam, kto miał taki pomysł) roczniki „Dookoła Świata". Lata 60., B.B.[25], i inne takie. Kolorowy druk, wiecie jaki. I tam Robert znalazł przepis na czekoladę. Się bierze fusy z kawy i się robi. No tośmy na kozie więziennej odparowali te fusy zbożowe, na sypko. Się daje margaryny: się miało, się dało. Się cukrzy, aż się skarmelizuje. Się skarmelizowało, pachło jak sto diabłów. Olek spróbował, łyżeczka przywarła do wargi, Robert urwał ją ze skórą. Kurwa, powiedział Olek i został z taką krwicą na parę dni. Jak mówiłem, nie miał zębów albo miał ich brak, ale za to wargi zaczął mieć. Ach! Staś Tatara[26] – to jeden z tej drugiej czwórki. Jemum ufał, bo jak nie ufać, kiedy taki tłusty i prosty, wiało od niego dobrocią. Jak nas przenieśli do celi dwudziestoośmioosobowej, to spał nade mną, na górnej pryczy. Trochę się bałem, że mnie przytłucze, bo tłusty i ciężki. A obok spał, twarz w twarz, ten Olek z tramwajowego KPN. Ale jeszcze nas nie przenoszą. Robert robi czekoladę, raczej kanold i wtyka rozgrzaną łyżkę w bezzębne usta Olka. Łażę między pryczami, wyzieram na podwórko, chłopcy próbują wystrzelić wiadomość do kryminalnych, jakoś nie idzie.

---

[25] Brigitte Bardot (1934) – francuska aktorka, ulubiona bohaterka ówczesnej kolorowej prasy.

[26] Stanisław Tatara (1945) – mechanik, przewodniczący Komitetu Zakładowego „Solidarności" w Krakowskim Przedsiębiorstwie Budowlanym, członek KPN.

Boli mnie głowa nie wiedzieć czemu, to proszę o lekarza. Pełna kultura, dostaję zgodę. Prowadzą mnie klawisze, głowa naprawdę napierdala, po drodze kiosk, może coś na wypiskę. Jestem i tak królem celi, mam sporą puszkę tytoniu, palę fajkę, mój sąsiad, Olek, bez proszenia dostaje na skręty, Gąsiorowski (zastępca Moczulskiego na Polskę południową, „polityczny" KPN-u) zbiera pety po sali, zawija w gazetę i pali[27]. Nie pamiętam, poza lusterkiem z Zofią Loren, com kupił na wypiskę[28]. Może Sporty dla kolegów? Tak się przejąłem bólem głowy, żem się trzymał na korytarzu klawiszy pojękując z cicha. Wiem, że u lekarza złościłem się po obywatelsku, że niedomagam na serce i że trza mieć pieczę nade mną. Coś tam pożartował, ja też nie byłem dożarty, afera się nie wywiązała, człowiek mięknie z czasem, choć to zdumiewające po czasie. Wracam korytarzem z wizyty i kiosku w nawiasie dwóch klawiszy, a tu naprzeciwko w asyście też takich dwóch idzie Julian Kornhauser[29]. Udaję, że nie znam, a on przeciwnie, rękę z powitaniem wyciąga i ja w swojej czuję jakiś zwitek, cześć Julku. Się okazało, żem do celi przyniósł informację o tym, ilu nas jest (było wtedy gdzieś około dziewięćdziesięciu, mnie na liście nie było) i cały byłem dumny, żem taką ważną informację przemycił. Psu na buty się zdała.

Siedzę sobie kiedyś na kiblu (to było tak, że w tej dużej sali-celi, za płotkiem wysokim na metr, z desek, w kącie stała sobie muszla i obok umywalka i jakeś miał potrzebę, to cię każdy widział czerwonego z wysiłku, albo z błogością na twarzy jakeś srał i raz pamiętam żem tam akurat był i padło pytanie o tytuły naukowe i wrzasnąłem srając, żem docent – co było najwyższe rangą, choć śmierdziało i ktoś, może Robert, a może Józek Lassota[30] powiedział, że to śmierdzi wtyką i ja powiedziałem podcierając się, że chyba jestem wtyką, bo nie wiem, za co

---

[27] Krzysztof Gąsiorowski (1935–2003) – współzałożyciel KPN (Konfederacji Polski Niepodległej, 1979), jeden z najczynniejszych aktywistów partii; okazał się agentem SB rozpracowującym podziemie polityczne, działającym od 1963 roku. Oświadczenie o pracy dla SB przekazał tuż przed śmiercią Fundacji Centrum Dokumentacji Czynu Niepodległościowego.

[28] Wypiska: w żargonie więziennym zakupy w miejscowym kiosku; lusterka z umieszczonymi na odwrocie fotkami znanych seksbomb aktorskich – a do takich w owym czasie należała Zofia Loren – były popularnym gadżetem PRL-owskim.

[29] Patrz: „Memłary", przyp. 16.

[30] Józef Lassota (1943) – inżynier mechanik, działacz polityczny, internowany jako

siedzę, ale to było w żartach, bo tak naprawdę to wiedzieliśmy, że wtyka to ten taksówkarz, co go zgarnęli szesnastego, wtedy, kiedy rozbili Montin i CeBeA[31]. Byłem jakoś poza podejrzeniami, choć podejrzliwie było, ale mnie to omijało, miałem tam dwa wykłady, bośmy ustalili, że ponieważ cela jest z pewnością na podsłuchu, to nie możemy się z tym liczyć, bo się wykończymy, a poza tym, to niech się te chuje podsłuchiwacze trochę poduczą. Jeden wykład był o sztuce totalitarnej, radziecko-niemieckiej wedle notatek, com w noc pierwszą poczynił, drugi o sublimacyjnej teorii sztuki. Słuchali wszyscy, choć nie obyło się bez lekkiego przymusu. Były i inne wykłady, pamiętam jednak, że w czasie mojego pierwszego był komunikat w naszym więziennym kołchoźniku o zamordowaniu górników w „Wujku". Nie przejąłem się, raczej za złe miałem, że mi się potoczystość wykładu zakłóca. Lech Jeziorny[32], jeden z najmłodszych celowników (teraz to słowo utworzyłem), na wieść o tych zabójstwach zaczął nas namawiać, żeby z podłogi zerwawszy deski, z deskami tymi na klawiszy uderzyć, powaliwszy rozbroić i wolność odzyskać. Uznaliśmy to za niezbyt realne, mając na uwadze informacje od tych, co na przesłuchania bywali wyprowadzani, o plutonie (co najmniej) zomowców stojących w pogotowiu na korytarzu. Najdłużej był przesłuchiwany Krzysiek Gąsiorowski, ten z KPN-u. 16 godzin. Już się baliśmy, że nie wróci. Olek też był przesłuchiwany. Przyniósł stamtąd papierosy i powiedział, że było fajnie, nie bili. Stał się od razu podejrzany, ale że miły i głupi, tośmy go nie tępili.

Piotrek Gajdarski[33] prowadził poranną gimnastykę, a potem, jak się zaczęła zbliżać wigilia, to dyktował słowa kolęd. Było tak jakoś etnograficznie. I było dużo żarcia. Z kołchoźnika wiedzieliśmy, że na zewnątrz brakuje chleba i wiktuałów wszelkich, a my mamy bez ograniczeń chleb, margarynę i salceson, ile kto chce. Zawnioskowałem, żeby na chlebie poprzestać i że byłoby dobrze, żeby więźniowie społeczeństwu salceson zafundowali, ale mnie Robert opierdolił, że nam

---

jeden z przywódców strajku w CeBeA, gdzie podówczas pracował (patrz: przyp. niżej); w latach 1992–1998 prezydent Krakowa.

[31] Nowohuckie Przedsiębiorstwo Instalacji Stalowych „Montin"; Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Budowy Urządzeń Chemicznych CeBeA w Krakowie.

[32] Lech Jeziorny (1959) – związany z inwigilowanym przez SB duszpasterstwem dominikanów, późniejszy współzałożyciel Krakowskiego Towarzystwa Przemysłowego.

[33] Piotr Gajdarski (1954) – naonczas pracownik Huty im. Lenina.

siły potrzebne, bo za słuszną sprawę siedzimy, więc salceson należy zjadać w każdej ilości. Opychaliśmy się nim po uszy, Robert o czekoladzie marzył, póki co w bridża ciupał z Bogusiem, Józkiem Lassotą i kimś jeszcze, nie pomnę kim. Zrobiłem im karty, dwie talie z tekturek bibliotecznych, cośmy je podprowadzili, kiedy roznoszono książki. Zdziwiło mnie, że mają w bibliotece dzieła Markiza de Sade, sam przeczytałem Białostockiego eseje, między innymi ten o artyście w wieży z kości słoniowej. Jaka tam kość słoniowa w tym całym popierdolonym bajzlopierdlu. Pamiętam, jak się wydzieraliśmy do społeczeństwa za oknem, że Solidarność, że Polska, Papież i tym podobne dyrdymały, aż ze wzruszenia ciarki po plecach przechodziły. A oni tam za oknem (widziałem wśród nich Tereskę, chyba) też coś na tę okazję wykrzykiwali, machali. Z klasy obok (bo czułem się tam cokolwiek szkolnie) podobne dochodziły śpiewy i skandowania, piąta be jeszcze gorzej niż my się sprawowała, podobno kogoś tam pobili.

Spacerów nie było. Potem się okazało, że to naganne jest i prawa człowieka są naruszone bez tych spacerów. Moje prawa nie domagały się spacerów, bom na nie nie miał czasu zajęty czytaniem, przygotowywaniem wykładów, ale spacery się należały jak salceson, bo internowany nie traci praw więźnia – a ten ma spacerować.

Kąpiel była jedna. Pamiętam, jak w szpalerze zomowców szliśmy na dół do łaźni. Piękna to była wycieczka. To było jakbyśmy chrzest jakiś brali, taka komunia wspólna. Nadzorców to bawiło też, udawali srogich, straszyli, że wodę wyłączą, myśmy byli krnąbrni i rozigrani, dyndający filuternie jajami, pierdzący i smarkający, zwierzęcość na wakacjach, bekająca, urzekająco beztroska i bezwstydna, tam się solidarność i przyjaźń rodziła i nawet chciałoby się, żeby ci sympatyczni, uśmiechnięci oprawcy wleźli z nami pod strumienie wody ciepłej i zimnej na zmianę, wedle ich kaprysów rozdzielanej, karcąco i uwodząco – bo przecież oni też czymś musieli żyć, to nie były bezduszne aparaty. Nie, nie ma bezdusznych aparatów, nie można oskarżać tych, którzy nas pilnowali, oni nie byli gorsi od nas, wśród nas byli gorsi, głupsi, bardziej miałcy. Ciekawią mnie ich losy. Nie myślę o nich źle.

Myślałem, że siedzę z ludźmi idei. Siedziałem, ale oni te idee zaczęli wcielać w życie. Jako artysta (piszę o sobie jako artyście z oporami) myślę, że miejsce idei jest wśród idei, nie w życiu. Ale Józek został prezydentem Krakowa, Boguś szefem „Krakowa 2000", Jeziorny prezesem, czy wice, jakiegoś Banku, Izby czy innej Kooperatywy, a gruby

Staś Tatara głodówkę przedsiębiorąc chciał się odchudzić, co mi wyznał, kiedym wychodził z mamra.

Wyjście. Pamiętam Krzyśka Gerlicha[34], późniejszego wiceprezydenta Krakowa: jak kamień stał pod ścianą. I pamiętam szczupłego człowieka, który się trząsł – to był chyba jakiś profesor AGH – i telepał się, panikował, że nas rozwalą, nikt nie miał pewności, choć jowialność milicjantów, którzy nas wieźli, mogła działać kojąco, tak się zbrodniarze nie zachowują, nie jadą pod prąd w czymś w rodzaju autostrady w Wigilię, z trzepoczącym się karpiem, to nie tak, to myśli się wtedy o babie, o dzieciach, tak się nie zabija – choć niełatwo było wtedy tak rezonować i to telepanie się profesora AGH było uzasadnione, sam przeżywałem niepokój, czy to już, a jeszcze jak mnie wzięli i poprowadzili przez kazamaty piwniczne – za mną szedł facet z pistoletem na bordowym swetrze, na szelkach – echo się niosło i oni wiedzieli doskonale, jaki to wywiera efekt na prowadzonym, te piwniczne drzwi z niegładzonych kantówek, za którymi mógł się kryć niejeden trup, widziało się druty kolczaste, łańcuchy, rzygowiny, spermę, mocz, znaki słabości, fizjologii i te kroki za tobą pana Felka w bordowym swetrze z rewolwerem na uprzęży, trzy metry za tobą, śpieszny krok, windą na górę w milczeniu, na dół, znów do góry, mogą zrobić z tobą co chcą, a ty masz tylko siebie i nic więcej, jesteś rzeczą. Wreszcie lądujesz w gabinecie z biurkiem i facetem za nim. Może papierosa, panie Zbylucie? Nie, nie chciałem papierosa, chciałem, żeby się wreszcie urealnił świat na przekór temu facetowi ubranemu w brązowy garnitur, co na mnie czekał, na przekór jego twarzy, której nie miał, bo ona była jakby obciągnięta pończochą, była niewyraźna, zamazana, taka wernisażowa, bo on o wernisażach mówił, że znów się spotkamy panie Zbylucie, panie Zbylucie, miło pana na wernisażach spotykać, panie Zbylucie, ale żeby to było tylko miłe jak zwykle – a wie pan, dlaczego pan siedział? Powiedziałem, że nie wiem, a on, w brązowym garniturze, paląc papierosa, z tym Felkiem obok, z Felkiem z pistoletem, powiedział, że w malowaniu to pan, panie Zbylucie sublimował, w nauczaniu to się pan politykierstwem zajmował, a w pracy społecznej w Związku, to była działalnością wywrotową, lepiej nie mówić – czy jakoś tak – w każdym

---

[34] Krzysztof Görlich (1950) – oceanograf, działacz „Solidarności", współzałożyciel Polskiego Klubu Ekologicznego, pracownik naukowy, wiceprezydent Krakowa w 1990 za prezydentury Jacka Woźniakowskiego.

razie niedobrze to wyglądało i podpisałem lojalkę, że zaniecham działalności politycznej. Kiedyś dopiszę, com dopisał, jak mnie mój anioł stróż pan Zygmunt dręczył, a na razie opowiem, jak wyszedłem na wolność w wigilię roku 1982. Kopny był śnieg, po kolana, jakem się na Mogilskiej znalazł, trochę przestraszony, czy mi w plecy nie strzelą, wzruszony trochę jak uczestnik Historii, wiedziałem, że radość sprawię na Kmiecej u żony i że do mamy iść się godzi, bo z pewnością wreszcie zobaczy, że miałem rację kontestując, w ogóle się czułem jak bohater i lazłem przez ten śnieg, czekałem na tramwaj, jak wreszcie nadjechał, tom się mało nie rozpłakał, spierdalałem stamtąd dławiąc się swobodą, czkając nią i wiozące siebie do domu, cały dumny, że oto jestem i to jaki, jak mało kto. Tereska się ucieszyła, jej mama też, poszedłem udzielić siebie na Krakowską. Mama mnie powitała jak sybiraka, ale jednak powiedziała, że w zasadzie to racja jest po stronie tych, co stan wojenny wprowadzili. Poczułem się w zasadzie poprawnie, acz nie całkiem i reszta Wigilii minęła w całkiem jakim takim nastroju.

piątek/sobota 31 maja 2003

Myśli przed przeglądem moich „dokonań dydaktycznych" w pracowni rysunku w ASP.

Program pracowni jest dość banalny i tradycyjny: wprowadzenie w problemy technik rysunkowych, kompozycji, anatomii, proporcji figury ludzkiej, stosunku figury i tła, aktu i draperii, kostiumu i nagości, ruchu, ekspresji, pojęć podstawowych takich jak statyka i dynamika, rytm, kontrast i harmonia w formalnym, wyrazowym i znaczeniowym rozumieniu, światłocienia, wreszcie koloru w jego wielorakich funkcjach. Jednak to, co wydaje się być dla mnie, starego belfra, odkryciem, to coś zupełnie innego, nie zaprogramowanego, podejrzanie naiwnego i niewątpliwie prawdziwego: przygoda spotkania ze sztuką, jaką są nasze zajęcia dla części naszych słuchaczy, tych, którzy nie mieli ze sztuką dotychczas kontaktu na poprzednich, np. politechnicznych studiach.

Adam – sesja

Należę do tych uczniów Adama, dla których był mistrzem, kiedy mieli kilkanaście lat. Kiedy w moich biogramach pojawia się infor-

macja, że wyższe studia artystyczne ukończyłem na ASP w Krakowie w pracowni takiego a takiego profesora, to się jeżę, i oskarżam o bezmyślność historyków sztuki, że stosując zasadę dotyczącą wszelkich studiów informują o fakcie nieistotnym pomijając istotny.

Uczniem Adama byłem w wieku od 14 do 18 lat. To okres w życiu człowieka najistotniejszy, inicjacyjny we wszelkich dziedzinach – w dziedzinie sztuki oczywiście też i nawet w tej właśnie dziedzinie szczególnie ważny. Artysta to nie fachowiec, specjalista, kombinator w dziedzinie sztuki, której się uczy na studiach wyższych, tylko ktoś, o szczególnie uformowanej, w czasie, gdy rodzi się wrażliwość, osobowości i postawie. W dawnych pracowniach mistrzowskich uczyli się, nie studiowali, chłopcy liczący niewiele więcej niż dziesięć lat. Jeśli wiemy, że Leonardo był uczniem Verocchia, Michał Anioł Ghirlandaia, a Rafael Perugina, zechciejmy pamiętać, że byli uczniami dwunasto-, czternasto-, szesnastoletnimi. Po osiemnastym roku życia za późno na naukę, można odkrywać różne ciekawe tajemnice, być wprowadzanym w zajmujące sposoby używania umysłu, uczyć się sposobów walki i robienia kariery, rozumienia karkołomnych sposobów robienia sztuki i uczestniczenia w nich – natomiast nie można już pojąć całym sobą tego, czym jest sztuka.

A to, że Adam miał uczniów, którzy uważają się za nich, choć był ich nauczycielem w czasie studiów, nie liceum czy podstawówki, dowodzi, że jego osobowość, energia, zapał i inteligencja nie ograniczały się do ojcowskich – jak by nie było – umiejętności. Adam uczył wszystkiego – zarówno tego, co enigmatyczne i dotyczy istoty bycia artystą, jak i rzemiosła, kompozycji, dyscypliny, odpowiedzialności.

Jedna jeszcze istotna rzecz: w wieku mniej więcej 16 lat młodzi ludzie przeżywają okres perfekcjonizmu, w którym postrzegając siebie i swoje dokonania bardzo krytycznie (bo krytycyzm i buntowniczość szesnastolatków dotyczy także ich samych) chcą siebie i innych przekonać, że potrafią. Jedyną metodą dowiedzenia sobie i innym tego jest mierzenie swoich sił z naturą i dokonaniami mistrzów, którym natura była uległa. Jest fikcją i nadużyciem twierdzenie, że kontestacja pozwala formować się osobowości; formuje ją twórczość i chęć dowiedzenia własnej, sprawdzalnej naocznie i porównywalnej obiektywnie doskonałości.

Adam uczył nas w latach 1952–57. To był czas stalinowskiej nocy, potem odwilży i października. Przeszliśmy w Liceum naukę na re-

produkcjach z „Ogonioka" (zamieszczano tam nie tylko reprodukcje socrealistów, ale i pieriedwiżników, a także dawnego malarstwa realistycznego), potem na coraz częściej reprodukowanym Picassie, impresjonistach i malarzach École de Paris. Okres świadomie pamiętany to ten późniejszy, w polskim malarstwie „poarsenałowy"[35]. Nie pamiętam żadnych zaleceń, nacisków wynikających z doktryny socrealistycznej. Uczeni byliśmy na rysunku mistrzów renesansowych, głównie na Dürerze. Trzeba było ich kopiować i robić analizy kompozycyjne obrazów renesansowych. Zasady kompozycyjne odnajdywane i rysowane najprostszymi, wywiedzionymi z kubizmu elementami: linią prostą i łukiem.

Impresjonizm i całe późniejsze malarstwo, głównie francuskie, to tematyka prowadzonych przez Hodysa wykładów z historii sztuki w szkole i poza nią.

Więc nasza szkoła to znakomicie prowadzona historia sztuki, a na rysunku i malarstwie to samo, z ołówkiem i pędzlem w ręku. Rzeźba antyczna i malarstwo renesansowe dla nauki figury ludzkiej, aktu, jego anatomii, dynamiki i proporcji, Cézanne i kubizm jako dalszy ciąg dla nauki formy, syntezy, kompozycji.

I oczywiście studium natury. Drobne przedmioty, martwe natury, portrety, pejzaże, ludzie i zwierzęta. Dla kilkunastolatków znakomite były drobiazgowe studia drewna, węgla, papieru, szkła, sznurka, cebuli, ptasiego pióra, draperii. To mobilizowało ambicję, ścigaliśmy się w obserwacji i umiejętności wyobrażania przedmiotów. Za to pod koniec wszyscy staliśmy się niemal abstrakcjonistami postkubistycznymi. Elementy kompozycji nauczanej przez Adama – nie jako wstęp do sztuki użytkowej, bo tej uczono na oddzielnym przedmiocie – to były zasady budowy obrazu: rytm, kontrast, harmonia, statyka, dynamika. I jeszcze „ćwiczenia z surrealizmu" – rysunki automatyczne, zabawy w dorysowywanie ciągu dalszego przypadkowej plamy, przypadkowych linii. I *collage*.

---

[35] W warszawskim Arsenale w lipcu 1955, z okazji V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, otwarto Ogólnopolską Wystawę Młodej Plastyki, która okazała się pierwszą zbiorową manifestacją odejścia od obowiązującej po 1948 doktryny socrealizmu.

Na wystawie indywidualnej Hoffmanna w Domu Plastyków w 1957 roku zobaczyliśmy to, co robił w latach, kiedy był naszym nauczycielem: obrazy i rysunki przedstawiające portrety, sceny sportowe (cenił sprawność fizyczną) wyrażone zgeometryzowanymi liniami i syntetycznymi plamami koloru. Trochę tam przetrwało fascynacji Rembrandtem i małymi mistrzami holenderskimi, których wielbił, ale nade wszystko widoczna była inspiracja Picassem, postkubizmem i szkołą paryską. Uczył nas Hoffmann, o którym pisałem w tekście w albumie, jako miłośniku sztuki śródziemnomorskiej: antycznej Grecji, renesansowych Włoch, Francji z początku XX wieku. Uczył nas klasyczności, powiedziałbym nawet, że ostrzegał przed sztuką barokową, ekspresjonizmem, jeżył się na Secesję, która była zaprzeczeniem logiki kompozycji, tępił karykaturę jako obelżywy sposób widzenia i przedstawiania ludzi.

O wartości tego rodzaju wprowadzania w świat sztuki dodatkowo świadczy to, że wśród jego licealnych uczniów zdarzali się nie tylko malarze – i nie tylko malarze deklarują, że ich mistrzem był Adam. Ryszard Horowitz z naszej klasy został fotografikiem, kilka klas po nas uczniem Hoffmanna był pisarz i krytyk sztuki Tadeusz Nyczek i aktor Jerzy Trela.

Hoffmann wzorem dawnych mistrzów uczył w równym stopniu rzemiosła, co światopoglądu – a ten sięgał głęboko, nie ograniczał się do światopoglądu (światooglądu) malarza, ale artysty w ogóle. Uczył umiejętności, odpowiedzialności, poczucia zakorzenienia w tradycji – i z drugiej strony niezależności, a jego hasło o bliskości, niemal tożsamości sztuki, miłości i wolności, w sposób oczywisty odnosiło się do wszelkich sztuk. Uczył czytania poezji, propagował literaturę – tę, która nie znajdowała się na liście lektur szkolnych.

Sobocki, Waloch i inni jego uczniowie, nieco starsi od nas, też byli jego uczniami w swoich licealnych latach w Liceum Technik Plastycznych w Katowicach. Uczył też w katowickiej filii Akademii, uczył kompozycji. Czeczot, Waniek, Duda-Gracz[36] i dziesiątki innych uznają się także po dziś dzień jego uczniami.

---

[36] Andrzej Czeczot (1933) – rysownik satyryczny, ilustrator książek, twórca filmowych animacji; Henryk Waniek (1942) – malarz mistycznej metafory, powieściopisarz i eseista; Jerzy Duda-Gracz (1941–2004) – malarz groteskowych scen z życia Polaków i lirycznych pejzaży.

W czasie Akademii Adam był obecny cały czas, ale jako niegdysiejszy nauczyciel. Kontakty się rozluźniły, niekiedy czuliśmy się zdrajcami, odstępcami, popadając w różne akademickie słabości, ulegając modom, czasem oczekiwaniom nauczycieli akademickich (to akurat było rzadkie), eksperymentując (to było naturalne), zaniedbując szkicowniki (choć i tak budziły one sensację, bo niemal nikt poza nami ich nie miał). Po Akademii staliśmy się kolegami, przyjaciółmi i następne lata, sześćdziesiąte i siedemdziesiąte, to były spotkania i wzajemne dodawanie sobie odwagi. Wpływ na nas dojrzałej sztuki Adama był chyba zauważalny, ale zauważalny był też wpływ odwrotny. Upewnialiśmy się wzajemnie w kategoryczności i wspólnym przekonaniu co do sensu sztuki, postawy, związków z tradycją. Ale to już inna historia.

(...)

sobota, 26 lipca 2003

Do zapisania, napisania o Kazimierzu, o którym głośno ostatnio. Przypomnieć dzieje Marais w Paryżu w latach siedemdziesiątych.

Public relations i mons pubis

W numerze 30.[37] z 27 lipca 2003, w artykule poświęconym sposobom Tycjana na zdobycie uznania i szmalu, o „Wenus z Urbino" – najsłynniejszej z namalowanych przez niego „gołych bab" (określenie autora) – p. Marcel Andino Velez napisał: „W 2003 roku najbardziej znany obraz Tycjana po raz pierwszy opuścił mury Uffizi. Goła piękność przeleżała tam niemal 300 lat. Teraz pojechała do Londynu i Madrytu." Wiemy bez przypominania, że z Warszawy bliżej do Londynu i Madrytu niż do Krakowa, ale śledząc dzieje malowanych bab autor przegapił wcześniejszą o kilka lat wycieczkę Tycjanowskiej Wenus do krakowskiego Muzeum Czartoryskich, gdzie od 8 września 1998 gościła przez kilka tygodni w towarzystwie innej piękności z Uffizi – słynnej „La Velata" Rafaela. Przybyła z rewizytą za goszczącą wtedy we Włoszech „Babę z łasicą" Leonarda.

Chciałbym zachęcić dziennikarza „P", by kiedyś w drodze do Zakopanego albo do Florencji zobaczył krakowski obraz Leonarda; osoba

---

[37] „Przekroju".

na nim przedstawiona też trzyma dłoń na futerku. Co prawda prawą, ale może i to obleci za temat kolejnego artykułu.

Prawą też ręką należałoby pisać sformułowania dotyczące malarstwa, bo inaczej okaże się, że impresjonizm i modernizm to jedno, a także, że nie ma różnicy pomiędzy szkicem i konturem. Gdyby słowa zarys (szkic) i obrys (kontur) znaczyły to samo, jedno z nich znikłoby czym prędzej ze słownika.

Tycjan rzeczywiście nie stosował konturu – zajmował go blask i materia koloru. Jego malarstwo to szkicowe, oparte na wrażeniu budowanie obrazu i gdyby zapytać go nie o maklerstwo, lecz o malarstwo, odpowiedziałby, że istotnie, w naturze nie ma konturów – są jedynie szkice. Tego właśnie uczyli się od Tycjana malarze baroku i romantyzmu, a po nich wszyscy, dla których kolor jest synonimem malarstwa. Trzeba jednak pamiętać, że uczyli się równie pilnie od „zacofanego" Michała Anioła czy „ekstrawaganckiego" Leonarda.

1 sierpnia 2003

Za moich młodych lat, licealnych i akademickich, widok mężczyzny łysego albo brodatego budził powszechną sensację. Długowłosych nie było; mnie, który w Akademii nosiłem się długowłoso, zauważano na mieście, zaczepiano, obśmiewano – to jeszcze było nim nastał czas hippisów.

(...)

5 sierpnia 2003

W upalny dzień jazda tramwajem w porze obiadu sennej, wokół Plant z żółknącymi drzewami, powrót z Muzeum na Błoniach, spośród rysunków Adama do domu na Krakowską z marzeniem o wakacjach, tych prawdziwych, czyli wakacjach nie tylko od szkoły, ale wakacjach wiejskich z ich urodą, zapachami, z ciepłotą płytkiej rzeki. Stanęły mi przed oczami szkolne czasy, kiedy na stawy Banka, gdzieś w Podgórzu, tam gdzie potem tandeta, poszliśmy z chłopakami na traszki. Nie pamiętam, kto był, może nas trzech, może czterech było, pewnie uciekliśmy ze szkoły, albośmy wcale tego dnia nie poszli, był maj albo czerwiec, skoro szkoła jeszcze była. Staw był przy brzegu płytki, woda na tyle przejrzysta, że można było wypatrzyć traszki łażące po dnie i złapać je w dłonie i do słoika. Pewnie był Waldek Dziedzic i Tadek Gałuszka albo Mazur. Samiczki były szare jak kuropatwy, samce z po-

marańczowymi brzuszkami i strzępiastym grzebieniem na grzbiecie. W samym Krakowie kawał egzotycznej przyrody. Może tam i gniły jakieś trupy na dnie – ale było dziko mimo wszystko i wakacyjnie – to potem ludzie schamieli i stawy Banka i wszelkie inne zamieniły się w śmietniska i gnojowiska z oponami, kanapami, butelkami, że dziś strach wejść w tę wodę i nikt nawet nie próbuje.

Wakacje to dla mnie już tylko pamięć, tylko wspominane zapachy, dotknięcia wody, słońca i wiatru. Tylko oddalenie w czasie jest wakacjami, teraźniejszość nic nie jest warta przez swoją konkretność. Teraz wakacje to praca, wypełnianie zaplanowanych obowiązków. Ale i tak we wspomnienia, na przeżywanie których już zabraknie być może czasu, zamienią się te niechciane, nieoczekiwane zdarzenia, które muszą nastąpić, bo rzeczywistość przelewa się niepokornie przez naczynia, słoiki, z którymi jedziemy na wagary po traszki – a przecież nie tylko one tam się znajdą.

wtorek, 6 sierpnia 2003

Piję. Trochę – a może bardzo – piję. Nie, nie upijam się, ale niewiele jestem w stanie zrobić. Mam pęd do malowania, pisania, ale z ochotą idę tylko do Przyrodniczego ustawiać kamienie[38].

poniedziałek, 18 sierpnia 2003

Jestem w stanie wykonywać tylko to, co jest obowiązkiem, co jest jak wypełnianie rubryk. Na to, co wymaga energii tzw. twórczej, co jest zapuszczeniem się w poszukiwanie, formowanie, mnie nie stać. Zanik woli, który znów mnie nachodzi i nie pozwala wytrwać. W rezultacie tylko rankami marzę o malowaniu i pisaniu. Zawsze, kiedy tak jest, zadaję sobie pytanie, czy to się zmieni, czy już tak zostanie.

(...)

czwartek, 20 listopada 2003

Coraz trudniejsze są powroty z kolejnych pijaństw. Potrzebuję dwa, trzy dni trzeźwienia, żeby odzyskać siły – zarówno te fizyczne, jak i wszelkie inne. W nocy odzywa się serce zmęczone, nawet kiedy nie

---

[38] Patrz: „Galimatias", przyp. 13. Otwarcie wystawy „Rozmowa z kamieniem" odbyło się 10 października 2003 r.

piję, paleniem. W dzień poty, dreszcze, drżenie rąk, spuchnięte nogi i oczy, zachrypnięty, jąkliwy głos.

I, co naturalne, zupełna niemożność skupienia się na czymkolwiek, lęk, poczucie winy, niepamięć o tym, jak mi naprawdę czas minął. A kiedyś powrót do trzeźwości oznaczał poczucie mocy i jasności, wydostawałem się na brzeg o wiele sprawniej i prędzej, czekałem na to z nadzieją, niecierpliwie. Najgorsza jest noc po pierwszym trzeźwym dniu. Mowy wtedy nie ma o spaniu, wiem, że będzie to oczekiwanie dnia dłużące się i męczące, pełne niepokoju, na krawędzi snu z bogactwem obrazów pod powiekami – to znów obsesyjnych układanek plam i form, które w nic nie chcą się złożyć.

Dziś kolejna taka noc rozkawałkowana, przerywana czytaniem – właściwie leżenie i wstawanie, wędrówka do łazienki, żeby się odwodnić. Jedyny pożytek w takich razach to zanik apetytu. Nie muszę – a czasami nie mogę – jeść. I podobnie jest z winem – staje mi się obce. Żeby jeszcze papierosy z tym poszły – ale tu głód wzrasta.

Rano niepokojąco piękny, widowiskowy sen. Pejzaż małego miasteczka, jego obrzeży, z widokami otwartymi na łąki, lecz także podwórka przed małymi domami z drzewami owocowymi, niewielkimi stawami, jak to bywało po wsiach. Wszędzie dużo ludzi spacerujących, siedzących w słońcu na pagórkach i skarpach. Łąki z wielką obfitością gęstej, wysokiej, ciemnozielonej trawy. Za wysokimi drzewami rodzaj wielkiej polany u stóp wysokiego wzgórza z zamkiem, który okazał się po prostu Wawelem, tylko piękniejszym, starym, zmurszałym, zbudowanym z cegły, z piętrzącymi się wyniosłymi wieżami nie pionowymi, tylko zdobiącymi wzgórze wachlarzowato, jak grupa kryształów kwarcu. Powietrze było przejrzyste i rześkie, słońce popołudniowe i lekki wiatr. A nad krajobrazem rozpięte było niebo z łąkami, ogrodami, rzekami. Zobaczyłem najpierw jego fragment – ale po chwili okazało się, że na wielkiej wysokości podwieszono olbrzymie po horyzont szkliste płyty z namalowanym pejzażem – takim, jak go widać z samolotu. To było odbicie ziemi w niebie, rozległej aż po horyzont. Wysyłało blask, który nie był słońcem, lecz niezwykłej siły – a jednocześnie delikatności – poświatą.

Nie zdarzyło mi się oglądać pejzażu o takiej rozległości i świetlistości podobnej powietrzności pejzażu wysokogórskiego, ale poza pagórkami i wzgórzami nie było żadnych szczytów i horyzont nie miał krawędzi – biegł bez końca i wszystko było do końca widoczne w najdrobniejszych szczegółach.

Gdybym miał odnaleźć jakieś odniesienia w malarstwie przywołałbym Cranacha, Grünewalda – a najbardziej może niebo nad „Bitwą" Altdorfera[39].

niedziela, 18 stycznia 2004

Ostatni, listopadowy wpis powstał w dniu, w którym rozpocząłem kolejny „odwyk". Trwał niespełna 40 dni. Poprzedni, gdzieś w okolicach wakacji ok. 50 dni, pierwszy, sprzed roku, niespełna trzy miesiące. Te odwyki nie są wcale trudne. Trudno jest natomiast pić z umiarem – wie to każdy alkoholik. A żeby zacząć odwyk, trzeba się przepić, obrzydzić sobie alkohol.

Prowincjonalizm to straszna cecha. Ale to cecha wtórna, nie wrodzona. Nie jest prowincjuszem ktoś, kto mieszka na prowincji w rozumieniu geograficzno-administracyjnym, na przykład Góral mieszkający w Krościenku nad Dunajcem nie jest prowincjuszem wobec Krakusa, co mieszka w Krakowie, Krakus wobec Warszawiaka, Warszawianka wobec Marsylianki, Paryżanin wobec Nowojorczyka, a ten wobec Górala z Krościenka. Stajemy się prowincjuszami, kiedy zapieramy się siebie i swoich korzeni w uznaniu, że inne są lepsze. Prowincjonalizm polega nie na prowincjonalnym pochodzeniu, lecz zakorzenionym w nas kompleksie, że inni są bardziej światowi. A światowy oznacza kogoś anonimowego, bez zapachu i smaku. Potrafi być prowincjonalny – to znaczy myśleć i zachowywać się prowincjonalnie zarówno Góral z Krościenka w Krakowie, jak Krakus z Krakowa w Krościenku.

Prowincjusz, pełen obaw, że jego prowincjonalizm wyjdzie na jaw, zamęcza siebie i zamęcza innych swoją nieprawdziwością. Stylizuje się, umyka, najchętniej przyjmuje postawę krytykancką. Żeby się nie zblamować jest zblazowany, na wszelki wypadek ustawia się ponad albo poza, nie ryzykuje własnego aplauzu, boi się własnego zdania.

Akademii zarzuca się średniowieczną dydaktykę. Aż tak dobrze nie jest – bo wtedy mistrz nie gadał, tylko dawał przykład malując. Dydaktyka teraz oparta jest na wzorcu renesansowym – i jak długo tak będzie, Akademia będzie miała sens. Na bazie rozwiniętych w renesansie

---

[39] Albrecht Altdorfer (1480–1538) – renesansowy niemiecki malarz, grafik i architekt, m.in. twórca poetyckich pejzaży w duchu romantycznym.

nauk płynących z antyku powstała cała porenesansowa sztuka, łącznie z najnowszą. Na bazie – albo w oporze, buncie, chęci przekroczenia zasad – ale zawsze wynikała ze znajomości zasad. Akademia, która uczyłaby ich rozbijania, traci rację bytu. Jeśli to konieczne, niech powstaną inne uczelnie – Akademia nie pomieści się w jednych murach ze swoim własnym zaprzeczeniem. Gdybyż mowa była o dopełnieniu – można by myśleć o negocjacjach – ale jeden i drugi rodzaj akademizmu są sobie z zasady wrogie, działają wzajemnie na swoją szkodę.

Podział nie przebiega na linii albo malowanie, albo myślenie. Przebiega wzdłuż tego, co z jednej strony jest malowaniem, z drugiej projektowaniem i realizowaniem projektów. Malowanie jest twórczością, wykonywanie – obojętne obrazów czy instalacji – nią nie jest. Bo sztuka to zdarzenie, które rodzi się dopiero w trakcie realizowania. Jest taki rodzaj myślenia, którego nie jest dane doświadczyć historykom i teoretykom sztuki: myślenie w trakcie malowania. Zdarzyć się ono może – choć nie zawsze i nie często się zdarza – tylko wtedy, kiedy rozpoczyna się dialog malarza z własnym obrazem, kiedy obraz wymyka się woli – a nawet kontroli malarza. Błędem tych, którzy piszą o malarstwie, jest przekonanie, że obraz jest taki, jakim chciał go namalować malarz. I to nie chodzi o to, że często „się nie udaje". Kto wie, czy nie częściej „się udaje" lepiej, niż obraz został pomyślany. To, co pomyślane przed malowaniem – a już nie daj Boże zamiast malowania – to w ogóle nie ma znaczenia.

I skąd to przekonanie, że Akademia może uczyć tylko myślenia albo tylko malowania? Skąd to prostackie wyobrażenie, że malarz macha bezmyślnie pędzlem – a artysta nowych mediów wymachuje czystą myślą?

Sukces. Szansa na sukces. Fitness. Promocja, marketing, sponsoring, ranking.

Wczoraj, ni stąd, ni zowąd, myśl o seksie jako prokreacji. Kiedy pan z panią idą do łóżka z zamiarem zrobienia sobie dziecka, wszystkie łóżkowe wydarzenia odbywają się w sposób podporządkowany temu celowi, a przyjemność z nich płynąca zjawia się jakby nieoczekiwanie, samorzutnie. Ludzie należą wtedy do świata roślin i zwierząt i akt płciowy staje się, powinien się stać, czymś tak pięknym jak miłość ślimaków w filmie „Mikrokosmos". Członek musi stać się sztywny, żeby

dało się go wsunąć do pochwy, pochwa musi stać się śliska, żeby to ułatwić. Wszystkie ruchy powinny prowadzić do wytrysku jak najsilniejszego i jak najgłębiej. Powinien zniknąć wszelki wstyd – i nie powinien zjawić się bezwstyd.

wtorek, 27 stycznia 2004

Głównym zmartwieniem prowincjusza jest ukryć swój prowincjonalizm – i to właśnie jest prowincjonalizmem, tu się to zaczyna. Jak pijany w Izbie Wytrzeźwień, jak „wariat" w „Domu Wariatów", zapiera się, że nie jest pijany, że nie jest wariatem, że nie jest prowincjuszem.

Prowincjonalizm, poza wszystkim innym, to dewocja. To pobożność w miejsce religijności. To czołobitność, uniżoność wobec autorytetów. Kult Jednostki, kult Papieża. Wyszukane słownictwo, wyszukana elegancja. Nacisk na formę, skoro w treści niepewność. Wszystko na wysoki połysk.

Dopóki nie nazwiemy siebie prowincjuszami, wcale nimi być nie musimy.

wtorek, 3 lutego 2004

Stale się zapomina i nigdy nie mówi się o tym, że tak naprawdę dydaktyka artystyczna sprawdza się po kilku, a nawet kilkunastu latach, które mijają od dyplomu. Sukces na dyplomie, a także sukcesy odnoszone bezpośrednio po nim bywają złudne, przeważnie dowodzą jedynie orientacji w akademickich oczekiwaniach (może lepiej: w oczekiwaniach Akademii) i w aktualiach artystycznych. Jedno i drugie dość jest łatwe do opanowania, szczególnie jeśli całą uwagę na tych dwóch grupach postulatów czy kryteriów się skupi. To natomiast, co jest budulcem na lata całe, na całe życie, co ma charakter wiedzy, postawy i doświadczenia, odkłada się niewidoczne i nie ujawniane – bo ujawnić się może dopiero w wieku dojrzałym, kiedy zelżeje ambicja i niecierpliwość.

Kilka dni temu telewizyjna rozmowa o kobiecości kultury. Cywińska, Krynicka, Szumowska – a z drugiej strony m.in. Stuhr[40]. Rozmo-

---

[40] Izabela Cywińska (1935) – reżyserka teatralna, filmowa i telewizyjna, dyrektor teatrów, Minister Kultury w rządzie Tadeusza Mazowieckiego 1989–1990; Krystyna Krynicka (1950) – edytorka, właścicielka (wraz z mężem Ryszardem) Wydawnictwa

wa nie wyszła poza nieznośne stereotypy, choć kultura, słowo rodzaju żeńskiego, jak sztuka, jako kobiecość mogła wypchnąć rozmowę z kolein.

Do kobiecości wrócę, ale wcześniej chciałbym zapisać jedną z myśli w rodzaju tych, które wynikają z kilkudziesięcioletniego doświadczenia i jako związane z twórczością powinny znaleźć się w książce. Natchnienie. Nie lubię tego słowa, omijam go, a kiedy ktoś pyta – zbywam. Wiem przecież, że są w malowaniu, w pisaniu chwile i dni lepsze – ale nie godziłem się na używanie go, bo jakieś z lekka nieprzyzwoite i ciężko pretensjonalne. W czasie, kiedy malowanie obrazów było dla mnie w znacznym stopniu ich wykonywaniem, realizowaniem przedsięwzięcia, wiedziałem, że mogę pracować – a to coś być może się zjawi i pomoże. Teraz, kiedy w małych obrazach, które nie są zadaniem do wykonania wedle przyjętych reguł, ale przeciwnie – oczekiwaniem, aż obraz wypowie się na temat tego, czym chciałby być, rozpoznaję bezbłędnie chwile, w których malowanie znajduje się we władzy czegoś, co pewnie natchnieniem trzeba by nazwać, a co jest, mówiąc prościej, intuicją. Bez niej można malować – i nawet trzeba, bo obrazowi potrzebne są warstwy, potrzebna biografia – ale namalować się nie da, bo to, co w nim najważniejsze, może się zjawić tylko w wyniku samego malowania. Co to jest samo malowanie? To nie zabiegi malarskie – poszukiwanie koloru i faktury, ale używanie ich poza, czy ponad profesjonalne, tak, jak chce tego intuicja, która może nie wie, o co jej chodzi, ale wie, czego nie chce. Nie trwają długo takie stany, kiedy obraz sam się maluje – a jeśli nawet długo, to gdy taki ciąg przerwać, nie ma już powrotu. Czasem sam gaśnie i to się wyczuwa, czuje się, że coś odchodzi, znika.

Niestety nie jest też tak, że wszystko, co wtedy powstało, jest trafne. Nie, czas pokazuje, że zdarzają się i pomyłki. Człowiek się cieszy, że znalazł się we władaniu natchnienia – a potem się okazuje, że przeżywany stan był co prawda taki, jak trzeba – ale nie poprowadził tam, gdzie trzeba.

(...)

---

a5; Małgorzata Szumowska (1973) – reżyserka filmowa (m.in. „Ono", „33 sceny z życia"); Jerzy Stuhr (1947) – aktor i reżyser teatralny i filmowy, wieloletni rektor PWST w Krakowie.

środa, 4 lutego 2004

Mama w młodości wczesnej od skrzepów zaczynała, mnie pewnie przyjdzie skrzepami kończyć. Od kilku dni plączę się po lekarzach, badaniach, aptekach, w nocy krótkie odcinki snu, ból nie pozwala. Maluję codziennie, przemalowuję obrazy, zmieniam, poprawiam, raczej nie psuję. Jestem na tropie czegoś, o czym wiem niewiele, prowadzi mnie jakieś upodobanie do rytmów, trochę tych z rzeźby ludowej, staram się, by mi materia obrazów nie skamieniała, nie zdrewniała, przez rytmy łatwo można w ornament, w stylizację popaść. Powoli zaganiam kobiety, świątki, kości w jedną zagrodę. Wszystko takie trochę drewniane, trochę na szczęście nie.

czwartek, 5 lutego

Od popołudnia w różowej separatce podłączony do heparyny, co ma krzepliwość krwi zmniejszyć.

Ostatnie obrazy zaczynają się składać w jakiś zespół o dość jednolitym charakterze. Ton nadają obrazy czarne: szmata, żaba, krucyfiksy.

Łóżko, na którym leżę – a może tylko salka? – gościło Tischnera, Lema, ostatnio Wajdę. Prawdopodobnie leżał tutaj dawniej Jan Józef Szczepański, może Turowicz? A może był obok, tam, gdzie ostatnio Terakowska? I wcześniej Zośka Gołubiewowa. W jednej z dwóch separatek była Szymborska, był Miłosz, Mrożek, Nowosielski. Woźniakowski był na jednej z ogólnych sal, separatki były wtedy zajęte. Szancenbach w sąsiednim skrzydle, naprzeciwko – tego budynku jeszcze nie było. Skrzynecki na intensywnej terapii, chyba na parterze[41].

Mama wraca do mnie na całego: jej skrzepy, jej pękające żyły, jej fioletowe wybroczyny pod skórą; nawet coś z zapachu chorej mamy snuje się wokół mnie.

---

[41] Szpitalni poprzednicy Grzywacza, poza wymienionymi w innych przypisach: Jan Józef Szczepański (1919–2003) – pisarz, eseista, scenarzysta filmowy, podróżnik i tłumacz, prezes ZLP i SPP; Jerzy Turowicz (1912–1999) – dziennikarz, założyciel i słynny redaktor naczelny „Tygodnika Powszechnego"; Dorota Terakowska (1938–2004) – dziennikarka, pisarka, matka Małgorzaty Szumowskiej (patrz: przyp. 40 w niniejszym rozdziale); Zofia Gołubiew (1942) – krytyczka sztuki, edytorka, od 2000 r. dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie; Piotr Skrzynecki (1930–1997) – krytyk sztuki, instruktor teatrów amatorskich, mózg i konferansjer kabaretu Piwnica pod Baranami.

6 lutego

Z całej afery z feminizmem co do nas dotarł z impetem jako coś przykrego, przez przykre osoby głoszony, nie byłoby żadnych pożytków, gdyby nie to, że wyostrza widzenie kobiet – a także mężczyzn.

Zabawne, bo niemal dokładnie trzy lata temu, z początkiem lutego (przednówek, to jednak trudny czas) dopadły mnie bóle lewego barku i obojczyka; skończyło się na angioplastyce, przepychaniu tętnicy. Teraz ból po prawej stronie, skrzepy – i przetykać trzeba żyłę.

Choroba i okoliczności jej towarzyszące cofają w dzieciństwo. Czas zatrzymuje się w miejscach, gdzie przechowywane są dawne smaki i zapachy, a czasem nawet kolory. Bułka, najzwyklejsza bułka, której smaku nie spotkałem od lat. Kluski kładzione z cukrem i tartą bułką – kiedy to jadłem ostatnio?

7 lutego

Jest chyba halny, słońce na przemian z ulewnym deszczem, pierzaste chmurki, po prawej, nad Wisłą latają rybitwy.

Kiedy patrzyć wieczorem w okno mojej izolatki przy zapalonych światłach, wnętrze odbija się w szybach i na zewnątrz nic nie widać. Odbicia różowych ścian są jak z obrazów Bacona, jaskrawo wykrawa się zmięta, biała pościel. Wszystko jest ostre, kategoryczne, szpitalne. Żadnych niedomówień.

8 lutego

Odkąd Adam i Ewa spostrzegli, że są nadzy, zauważyli różnice między sobą i przestraszyli się, że ich te różnice mogą poróżnić. Ponieważ bardzo się kochali, zabrali się za zacieranie różnic, co z początku kosztowało ich dużo wysiłku, ale z czasem okazało się niezwykle przyjemne. Im częściej te różnice zacierali, im więcej znajdowali różnych sposobów na zacieranie, tym częściej się różnice rzucały im w oczy i spędzały sen z powiek. Z Bożą cierpliwością pracując udawało im się czasem różnice zmniejszyć, szczególnie jedną – a i to tylko na chwilę. Bez powodzenia też poszukiwali wspólnego języka, ale mieli je dwa, oddzielne, a dodatkowo to poszukiwanie wspólnego języka prowadziło znów do powiększania się różnic. Szczególnie jednej.

Zabrałem ze sobą do szpitala m.in. „Akt kobiecy (sztuka, obscena i seksualność)" Lyndy Nead[42] w nadziei, że się wreszcie z tym tekstem feministycznym rozprawię. Trudno się czyta, bo pretensjonalnie napisane, ale coraz do tego wracam z poczucia obowiązku. Przypomniałem też sobie, że na „plener wiśnicki" w grudniu '81 zabrałem ze sobą, nie wiedząc, że tam wyląduję, „Realizm" Lindy Nochlin. Te dwie angielskie Lindy bardzo są od siebie różne, ale obie w jakiś sposób bardzo mi potrzebne.

Może napisać o zielonej celi w Wiśniczu i różowej na Skawińskiej? Może włączyć w to, nie wiem jak, notatki szpitalne sprzed trzech lat, razem z lekturą France'a? Pielęgniarki, świadomość, że gdzieś jest wśród nich moja modelka, Elżbietka z Białoprądnickiej? I siostra Elżbieta ze Skawińskiej, która przemyka korytarzem w białym habicie?

10 lutego

Heparyna to odmiana substancji, którą produkuje pijawka lekarska celem zmniejszenia krzepliwości krwi, którą pije. Wszystkie zwierzęta żywiące się krwią, na przykład nietoperze, produkują coś takiego. Ostatnio bada się możliwość zastosowania wydzieliny nietoperza meksykańskiego w walce ze skrzepami. Podobno rewelacja.

Nagrodę Nobla za rok 2002 w dziedzinie medycyny przyznano za badania nad nicieniem (*Caenorhabolitis elegans*, przezroczysty, obojnak, ok. 1 mm, zbudowany z tysiąca komórek), które dowiodły, że główną metodą budowania tkanek i narządów wielokomórkowców jest uśmiercanie komórek. Organizm człowieka „rzeźbiąc się" od środka powoduje wymieranie miliardów zbędnych komórek.

13 lutego

Mam większe generalnie zaufanie do kobiet niż mężczyzn. O ile, oczywiście, to jest prawdziwa, spełniona kobieta. Do feministek zaufania nie mam, bo gotowe się pierwej zastanowić, czy to, co postanowiły, jest zgodne z ideologią, którą wyznają. Mężczyźni powodowani bywają ambicją i potrzebą udowodnienia swoich racji. Nie mam zaufania do polityków – do społeczników tak. Jeśli część czyichś przekonań stoi obok niego, na zewnątrz, jest gotów pobłądzić na zasadzie właściwej

---

[42] Lynda Nead, „Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność", przekład Ewa Franus, Poznań 1998.

politykom, którzy zawsze mają podwójną lojalność, bo chyba nie mogą inaczej.

14 lutego

Zawsze rano ciśnie mi się do głowy bardzo dużo myśli, które trzeba by zrealizować w pisaniu i malowaniu. To niezwykłe, taki zastrzyk energii rano wobec jej stygnięcia po południu. Te myśli strasznie galopują, są jak rozbudzona, radosna czereda dzieci gadających jedno przez drugie. Każde chce być pierwsze ubrane, chce się pochwalić, co wymyśliło, opowiedzieć sen. Nie jestem w stanie wszystkich wysłuchać, wszystkiego przemyśleć. Z żalem patrzę, jak się rozpełzają po kątach.

15 lutego

Mam poczucie, pewność nawet, że wiara hamowałaby, uszczuplała moją radość życia, zachwyt naturą, które mam za swoją zdobycz i nie mam zamiaru zamieniać w prezent od kogoś.

16 lutego

Rak w szczycie lewego płuca, przerzuty na węzły chłonne po prawej, które uciskają żyłę, co się zatyka.

Zespół organów, urządzeń, narządów ludzkich działa w takiej od siebie wzajemnej zależności, że najprościej byłoby powiedzieć, że nic od niczego nie jest niezależne, a skutki i przyczyny bywają odległe jak pięta od oka.

Ponieważ człowiek może pracować dopóki żyje, żyje dopóki może pracować.

No dobra, niech wam będzie, że to, co wy nazywacie Bogiem, ja zowię naturą (chociaż sam bym na to porównanie do Boga nie wpadł, bo mi żaden Bóg niepotrzebny). Ale też wy z tym swoim Bogiem, coście go wymyślili, macie strasznie dużo problemów. Przede wszystkim stale potrzebuje dowodów na własne istnienie. A natura tak pięknie i intensywnie istnieje, że nie sposób dowodzić, że nie. Boga można czasem bluźnierczo oskarżyć, że zły, niesprawiedliwy, że opuszcza swoich poddanych. A natura jest poza jakimkolwiek oskarżeniem. No i nie ma tych żadnych pieprzonych dogmatów, które z pomylenia miłości z grzechem wynikły – jak ten o „czystości" Maryi. Biedna, żyjąca w terrorze kłamstwa Maryja. Natura zaś potrafi czynić cuda (nawet dzieworództwa), o jakich nie śniło się żadnemu z Chrystusów i innych nawiedzonych.

24 lutego

Cały dzień, poza spirometrią, tomografią i wyjazdem do oddziału płucnego szpitala Anki, zajmowałem się Géricault z jego trupami i wariatami.

26 lutego

Mediastinoskopia – pobrali mi próbki węzłów chłonnych.

28 lutego

„Prawdopodobnie także zwierzęta mają przeżycia. Niekiedy wątpi się w to, ale nie mam czasu polemizować z tego typu wątpliwościami". K. Popper „Poznanie a kształtowanie rzeczywistości"[43].

29 lutego

Niedziela – ostatni luty; zawieja, śnieg, wichura – prawdziwa zima, cieszę się więc na prawdziwą wiosnę – powinienem się z nią spotkać.

Od rana myśli o Joasi. Zdumiewa mnie (kiedyś nie mogłem zrozumieć, co miał na myśli Andrzej, kiedy mówił z podziwem, że Ona po prostu jest i że to jego zdaniem jest niezwykłe). Niezwykła dziewczyna, kobieta – właściwie, gdyby nie okropne cechy, które na szczęście ma, mogłaby być wzorem kobiety. Pełnej, współczesnej, wiedzącej co tradycja. Bardzo dużo potrafiącej. Perfekcjonizm, który ją powstrzymuje, buduje i gubi. Mam przy Niej – pierwszy raz w życiu – poczucie bezpieczeństwa. W zdumiewający sposób mieszczą się w Niej wszystkie moje kobiety – te ich części, które mi były najbliższe. I do tego jeszcze Sława.

Tak popatrując na udział kobiet w moim życiu, to właściwie ćwierć wieku spędzone z Tereską i potem Kaśką nie były zbyt udane. To, co zostawiłbym, to Stasię[44], Pajęę, Joasię. Teresa to było pójście za kobietą, trochę odreagowywanie Paji z jej nieokreśleniem. A Kaśka – histeria.

Chciałbym namalować parę obrazów dedykowanych Grzywaczowi. Wyjść należałoby od Orantek, Leżących i Padających. Bo jak je sobie

---

[43] Cytat z przywoływanego już wyżej (patrz: „Galimatias", przyp. 9) dzieła Karla Poppera „W poszukiwaniu lepszego świata".

[44] Stanisława Kowalska (1940) – pierwsza żona Zbyluta Grzywacza (ślub w 1963, rozwód w 1971).

teraz przypomniałem, jak zobaczyłem Orantkę IV w katalogu, to mi się żal zrobiło, że przez te bez mała 40 lat po takich manowcach swoje malarstwo wodziłem.

1 marca

Wczoraj niepokój, dziś strach – na szyi obrzęk stanowiący pewnie kolejny etap ataku na węzły chłonne.

No więc się potwierdził nowotwór, w ten sposób, po bez mała miesiącu mamy diagnozę; teraz może się zacząć terapia.

Po południu – Krakowska, na przepustce. Pisanie do nocy „Metafizyki i mięsa". Chyba skończyłem.

2 marca

Kilka godzin na Onkologii na Garncarskiej. Obrazki jak z Daumiera, typy jak z Hoffmanna, z filmów grozy, z „Nędzników" Hugo. Figury i twarze, które za każdym właściwie razem opowiedzieć można sylwetkami zwierząt.

1. Operacja – nie, zbyt rozległe, rozprzestrzenione, wycięcie ogniska nie wystarczy.

2. Promienie – nie, zbyt rozległe, ryzyko duże – także związane z zakrzepicą.

3. Chemia – ryzyko oczywiste, ale tak. Skutki – osłabienie, naruszenie szpiku, włosów i wielu innych elementów.

4. Nie leczyć – też można, ale wtedy nic się nie zmieni. Dobre samopoczucie i krótkie życie.

W przypadku chemii samopoczucie gorsze, ale życie dłuższe. No więc nie ma co grymasić – właściwie wyboru nie ma, **trzeba iść na wojnę**. Od jutra!

3 marca

Onkologia. Zaczyna się nowy etap życia od chemii do chemii. Niedługi, ku zanikowi. Trzeba go traktować jak wszystkie inne pełne szczęścia i nieszczęścia, co zdążę, to zdążę zrobić, byle robić, byle się dało. W tym tylko sens, nie pozwalać sobie na błahe rzeczy, być dla ludzi i dla siebie – to drugie nie kłóci się z pierwszym.

Trwoga i żal o Joasię – dała mi ile tylko mogła – a to, co mogła, to więcej – i zawsze mnie zdumiewało o ile więcej – niż myślałem. Była cały czas tak pięknie!

Chciałbym Ją potrafić opisać. Nie w świetle mojego zakochania, tylko tak, jak jej się to należy – opisać pięknego człowieka.

Tak pięknie mi było z Joasią. Tak pięknie nam było. I niegłupio. No, może na początku trochę bawiliśmy się tym, demonstrując wobec innych, niepotrzebnie – jakbyśmy niedowierzali. Teraz już od dawna pewność i spokój. A teraz już tylko niepokój, jak sobie poradzi.

Od rana halny. Słońce na przemian z ołowianym niebem, śnieg po deszczu nocnym. Po dziewiątej pierwszy wiosenny grzmot. Ciemne niebo, drobny śnieg. I grzmot.

4 marca

Noc przeszła, godzinne odcinki snu, nie zmęczyło mnie to. Piękne nieba nad Krakowem (trochę jak nad Toledo). Na wprost, za Placem Sikorskiego – dachy Uniwersytetu, wieża Ratuszowa, Mariacka, Jezuitów na Kopernika. Oświetlone całą noc, egzotyczny zespół form – jak Sacré Ceur. Po prawej Wawel. A na pierwszym planie secesyjny Kraków – to rejon Talowskiego[45] i innych.

Z Tischnera: Kant – „Trzeba obalić rozum, by zrobić miejsce dla wiary"; Hegel – „W religii prawda mieszka pod postacią wyobrażenia, a w filozofii pod postacią pojęcia. Religia jest filozofią maluczkich. Filozofia jest religią uczonych".

5 marca

Chemioterapia – Cisplatyna 190, Navelbina 50 mg. Piąta rano, po nocy z trudem na pigule przespanej w kawałkach, w oczekiwaniu na reakcje po chemii. Nic, ale to nic się nie zjawiło – albom taki słaby, że się nie bronię – albom tak silny, że dałem odpór. Albo się wszystko spóźnia.

W południe – powrót na Skawińską. Wszystko po staremu. Korekta „Metafizyki i mięsa", nie jestem zachwycony. Próby zbudowania „Géricaulta".

---

[45] Teodor Talowski (1857–1910) – jeden z najwybitniejszych architektów okresu modernizmu, profesor Krakowskiej Wyższej Szkoły Techniczno-Przemysłowej i Politechniki Lwowskiej, projektant wielu kościołów, kamienic prywatnych i budynków użyteczności publicznej.

6 marca

Przed południem powrót do domu po miesiącu szpitalnym. Wieczorem przegląd w szkole na Floriańskiej.

7 marca

Dzień w domu. Pisanie, dużo telefonów, sprzątanie. Nastrój siada mi ogólnie, trzeba wziąć się za malowanie i za pisanie wykładów – bo to ma charakter bardziej „twórczy" niż to, w co zabrnąłem – ta dziennikarska faktomistyka. Skończyłem „Metafizykę i mięso" do „Bólu".

9 marca

Skończyłem „Géricaulta" do „Bólu".

11 marca

Onkologia – kolejne podanie Navelbiny w oddziale dziennym. Malowałem „Preparat" anatomiczny.

13 marca

Po południu – szkoła, rozstrzygnięcie studium akademickiego, przegląd.

14 marca

Malowałem czarnego Chrystusa.

15 marca

Zacząłem „Widok z okna" na Skawińskiej.

16 marca

Wyjechały rysunki i obrazy Adama. Do tekstu o zacieraniu różnic płciowych: o szukaniu wspólnego języka w pocałunku. Malowanie „Poczwarki".

17 marca

Malowanie „Poczwarki" i przemalowywanie „Pleców".

18 marca

Malowanie czaszki krowy.

19 marca

Malowanie „Głowy byka", „Czaszka byka" (krowy?).

20 marca

Szkoła. Malowałem „Pasję z mięsem".

21 marca

Kryniccy, Jacek B., Tadeusz N. na Krakowskiej – zdjęcia Joasi i moje.

22 marca

Malowałem „Kokon", „Złote plecy". Wybór zdjęć do „Gila"[46].

23 marca

Malowałem „Złote plecy", „Pasję z mięsem", „Krucyfiksy".

24 marca

Scenografia. Malowałem „Pasję z mięsem", „Carmen".

25 marca

Malowałem „Carmen". Tekst o Joasi do „Gila". Przemalowywanie Chrystusa ze Swarzewa.

26 marca

Malowałem „Pasję z mięsem". Wybór zdjęć do „Gila".

27 marca

Szkoła na Floriańskiej – przegląd. Giełda „Otoczaka" na Rakowickiej.

28 marca

Bielsko – p. Adamus. Tekst o Joasi.

---

[46] W galerii „Gil" Grzywacz przygotowywał wspólnie z Joanną Boniecką wystawę fotografii pt. „Obecność obrazów" (kwiecień–maj 2004).

29 marca

Rano – Onkologia – kolejna chemioterapia.

Myśl o obrazach z krzesłami – czerwone, czarne, białe, brązowe. „Moje krzesła". „Usługi pogrzebowe na miejscu i na wynos". „Składowisko krzeseł".

19 kwietnia

Rano – montowanie „Rozmów przy obrazach" do „Gila".
11.00 – Bogdan Klechowski – transport zdjęć do „Gila"
do 17.00 – urządzanie wystawy w „Gilu".

ŻYĆ DO SAMEGO KOŃCA.

[Zbylut Grzywacz zmarł 16 lipca w swoim mieszkaniu przy Krakowskiej.]

BIBLIOGRAFICZNE ŹRÓDŁA UTWORÓW

Modlitwa

Niedrukowana, maszynopis w archiwum autora.

O sobie

Autorski tekst do katalogu wystawy malarstwa Grzywacza w BWA w Białymstoku w 1976. Niedrukowany, zdjęty przez cenzurę, maszynopis w archiwum autora.

O sobie II

Tytuł od edytora. Autorem tekstu jest sam artysta; opublikował go anonimowo jako wstęp do katalogu wystawy: „Zbylut Grzywacz. Malarstwo", Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin, wrzesień–październik 1998. Pod tytułem „Zbylut Grzywacz" przedrukowany w katalogu wystawy „Zbylut Grzywacz 1939–2004", Muzeum Narodowe w Krakowie, marzec–czerwiec 2009, wyd. Kraków 2008.

Było nie było

Niedrukowany, maszynopis w archiwum autora. Powstał w 1999, skorygowany w styczniu 2004, niedługo przed śmiercią autora.

Pracowałem społecznie przez dziesięć lat...

w: „Malarstwo posiada swój język". Ze Zbylutem Grzywaczem rozmawia Adam Czyżewski, w: „Świat przedstawiony? O grupie Wprost", opr. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Lublin 2006.

Kogo uważam za adresata mojej twórczości

Wypowiedź dla II programu TVP z 23 listopada 1972, maszynopis w archiwum autora.

Co twórcy mogą i powinni dać społeczeństwu?

To i dwa następne wystąpienia na Walnych Zjazdach ZPAP (Lublin 1974, Kraków 1977) opublikowane z niewielkimi skrótami pod wspólnym tytułem „Wystąpienia na Zjazdach ZPAP" w: „Puls" 1978, nr 3 (periodyk bezdebitowy). Tytuły wszystkich wystąpień tu publikowanych – od edytora.

O relacji pomiędzy Związkiem a Sztuką

jw.

Nie zabarwiajmy brudnej wody na ładny kolor

jw.

Wychowanie do konformizmu

Maszynopis z archiwum autora. Przypuszczalnie z 1977 roku, niepublikowany. Jeśli nawet, to anonimowo w drugim obiegu. Tytuł od edytora.

[Ten] obraz nazwałem sobie żartobliwie...

w: „Malarstwo posiada swój język", *op. cit.*

Memłary czyli Kolejka czyli Siedem etapów życia kobiety i siedem lat z życia mężczyzny

Maszynopis na podstawie dzienników 1981–1988 sporządzony przez autora w 1988, w całości niedrukowany, fragmenty w: „NaGłos" 1991, nr 4.

Czas, w którym malarstwo...

w: folder wystawy „Przyroda na dawnej ilustracji" w Muzeum Przyrodniczym, w Kazimierzu Dolnym, lipiec–październik 1995.

Mademoiselle Susanne i starcy

„Przekrój" 2000, nr 14 (wersja skrócona).

Kamienie i obrazy, czyli świat wg ZG

Tekst, kilkakrotnie przepracowywany przez autora, istnieje w kilku wersjach; tu publikujemy, wydaje się, najpełniejszą. Druk pt. „Kamienie i obrazy" w: „Orońskie Konfrontacje. Kosmos – Ekologia – Sztuka", Seminaria Orońskie, t. IV, cz. I, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2000.

Pietra i Stein

„-grafia" 2003, nr 3 (5).

Metafizyka i mięso

„Ból" (kwartalnik Polskiego Towarzystwa Badania Bólu) 2004, nr 4 (wersja przepracowana).

Czy ból może być piękny?

Pod tytułem „Ból i sztuka" w: „Ból" 2000, nr 4. (Uwaga: niektóre teksty ZG istnieją pod różnymi tytułami; tu staraliśmy się, dosyć arbitralnie, wybierać ciekawsze wersje).

Trochę malarstwa zamiast lekarstwa

Po skrótach, pod tytułem „W doniczce i w ogrodzie" w: „Psychiatra i sztuka. Oblicza psychiatrii. XLI Zjazd Psychiatrów Polskich", red. A. Kowal, M. Pałuba, Szpital Specjalistyczny im. dra Józefa Babińskiego, Kraków 2004.

Bardzo lubię rozmawiać z malarzami...

w: „Plastry", w: katalog wystawy „Wobec Matejki. 44 współczesnych artystów", Muzeum Narodowe w Krakowie, kwiecień–czerwiec 1994.

Apollo i Marsjasz

„Ból" 2001, nr 1.

Mistrz cierpienia

„Ból" 2003, nr 4.

Ciało i dusza

„Ból" 2004, nr 1.

Słoneczniki

„Ból" 2001, nr 3.

Mieszczanie z Calais

„Ból" 2001, nr 2.

Krzyk Muncha

„Ból" 2002, nr 4.

Eros i ból

„Ból" 2003, nr 3.

Komedia ludzka Adama Hoffmanna

„Ból" 2002, nr 2.

Nowosielski

Niedrukowany, w archiwum autora.

Utrwalanie

„Ból" 2004, nr 2.

Rozstrzelanie

„Ból" 2001, nr 4.

Podróż dookoła karty gorączkowej

„Ból" 2002, nr 1.

Adam Hoffmann

W tej wersji niepublikowany.

Pani Ewa

Niedrukowany, w archiwum autora.

Panek

Pod tytułem „Mistrz odszedł" w: „Przekrój" 2001, nr 3.

Jasiu

W tej wersji niedrukowany. Wersja wcześniejsza, pisana jeszcze przed śmiercią J. Szancenbacha, publikowana w katalogu wystawy: „Jan Szancenbach. Rysownik, grafik, projektant", Galeria Osobliwości Este, Kraków, marzec–kwiecień 1998.

Bolek

Pod tytułem „Ikar" drukowany w: „Bolek Greczyński. Odejście i powrót", red. D. Domański, Kraków 1998.

René

Niedrukowany, w archiwum autora.

Turi

jw.

Sztuki nie można odłączyć od życia...

w: katalog VII wystawy „Wprost", Kraków, kwiecień 1969.

Galimatias

Niedrukowany, w archiwum autora.

SPIS TREŚCI

Tadeusz Nyczek, *Malując, pisząc* 9

Z PAMIĘCI 17
O sobie 17
O sobie II 20
Było nie było 23

TRYBUN 119
Kogo uważam za adresata mojej twórczości 119
Co twórcy mogą i powinni dać społeczeństwu? 126
O relacji pomiędzy Związkiem a Sztuką 130
Nie zabarwiajmy brudnej wody na ładny kolor 138
Wychowanie do konformizmu 144

MEMŁARY 151

SZTUKA I NATURA 279
Mademoiselle Susanne i starcy 279
Kamienie i obrazy, czyli świat wg ZG 286
Pietra i Stein 299
Metafizyka i mięso 305
Czy ból może być piękny? 308
Trochę malarstwa zamiast lekarstwa 313

MISTRZOWIE 321
Apollo i Marsjasz (Tycjan) 321
Mistrz cierpienia (Matthias Grünewald) 325
Ciało i dusza (Théodore Géricault) 329
Słoneczniki (Vincent van Gogh) 332
Mieszczanie z Calais (Auguste Rodin) 336
Krzyk Muncha 340
Eros i ból (Egon Schiele) 344
Komedia ludzka Adama Hoffmanna 348

Nowosielski 352
Utrwalanie (Alina Szapocznikow) 354
Rozstrzelanie (Od Francisca Goi do Andrzeja Wróblewskiego) . . . 357
Podróż dookoła karty gorączkowej (Józef Gielniak) 361

PRZYJACIELE 365
Adam Hoffmann 365
Pani Ewa 369
Panek 371
Jasiu 377
Bolek 382
René 389
Turi 400

GALIMATIAS 409

BIBLIOGRAFICZNE ŹRÓDŁA UTWORÓW 463

TOWARZYSTWO AUTORÓW I WYDAWCÓW
PRAC NAUKOWYCH
UNIVERSITAS

www.universitas.com.pl

REDAKCJA
ul. Sławkowska 17, 31-016 Kraków
tel./fax 012 423 26 05 / 012 423 26 14 / 012 423 26 28
red@universitas.com.pl
promocja@universitas.com.pl

DYSTRYBUCJA oraz KSIĘGARNIA WYSYŁKOWA
ul. Żmujdzka 6B, 31-426 Kraków
ksiegarnia@universitas.com.pl
tel. 012 413 91 36 / 012 413 92 70
fax 012 413 91 25

ZAMÓW NASZ BEZPŁATNY KATALOG
tel. 012 423 26 05 / 012 413 92 70

Zakupiono w NEXTO: 2919946